

المسرح القصير

ترجمة: الدكتور منتجب صقر
مراجعة: الأستاذ عبود كاسوحة
الأستاذ أحمد الويزي
الدراسة النقدية: الدكتور منتجب صقر

العددان 378-379

سبتمبر ونوفمبر 2015

تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت

المسرح القصير

إن دراسة موجزة لتاريخ ظهور هذا الشكل المسرحي تجعلنا نعود إلى منعطف القرنين التاسع عشر والعشرين، حيث شهدت الحركة الفنية في أوروبا عموما وفي فرنسا على وجه التحديد ولادة حركات فنية أثرت في مجرى التيار الفني في ذلك الجين وما زالت تحمل آثارها على الكتابات المعاصرة، نذكر على سبيل المثال «الرمزية» التي كان من روادها بود لير Baudelaire في الشعر وماترلينك Maeterlinck في المسرح و«المستقبلية» التي نظر إليها الكاتب المسرحي الإيطالي مارينيتي Marinetti، ناهيك عن الدادائية والتعبيرية وغيرها. يعتبر السكيتش Sketch أيضا أحد أشكال المسرحية القصيرة حيث ظهر في أميركا وعرفته أوروبا فيما بعد في بداية القرن العشرين. يعبر السكيتش عن نموذج درامي مختزل لدرجة عالية ومرجوة من الكاتب وينطوي موضوعه غالبا على موقف هزلي مضحك يأتي كفاصل بين مسرحيتين حيث يتمتع بشعبية كبيرة.

المسرحية ذات الفصل الواحد هي مسرحية قصيرة جدا بحيث يمكن عرضها في أقل من نصف ساعة بحيث يستغني الكاتب والمخرج عن قواعد المسرح الكلاسيكي كضرورة توزيع المسرحية على خمسة فصول أو ثلاثة وحتى الحبكة والمشهد الختامي. إن المسرحية القصيرة لا تستند إلى أي نموذج يحددها ويؤطر قواعدها. هذه الفرضية تجعلنا نعرف المسرحية القصيرة بأنها مسرحية غير طويلة بشكل كاف من حيث البنية لكي تمثل وحدها وفقا للحالة الراهنة للمسرح برنامجا لعرض مسرحي. وتجدر الإشارة إلى أنه - في غالبية المسرحيات القصيرة - تم إلغاء لحظة رفع الستار كما هي الحال دائما في المسرحيات الطويلة المعاصرة.



المسرح القصير

ترجمة: الدكتور منتجب صقر

مراجعة: الأستاذ عبود كاسوحة

الأستاذ أحمد الويزي

الدراسة النقدية: الدكتور منتجب صقر

عن المسرح العالمي

تصدر كل شهرين عن
المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب
دولة الكويت

المشرف العام:
م. علي حسين اليوحة

مستشار التحرير:
د. حسين عبدالله المسلم

هيئة التحرير:
د. إلهام عبدالله الشلال
د. عادل سالم المالك
د. علي عبدالله حيدر

مدير التحرير: عبدالعزيز سعود المرزوق
سكرتير التحرير: أ. بشرى فايز الحربي

almasrahalaalami@yahoo.com
almasrahalaalami@gmail.com

www.kuwaitculture.org

المسرح القصير

ISBN ٩٧٨-٩٩٩٠٦-٠٠-٤٦١-٠٠

رقم الإيداع: (٢٠١٥/٥٥٣)

المسرح القصير

ترجمة: الدكتور منتجب صقر

مراجعة: الأستاذ عبود كاسوحة

الأستاذ أحمد الويزي

الدراسة النقدية: الدكتور منتجب صقر

الفهرس

م	الموضوع	الصفحة
١-	تمهيد	٩
٢-	المسرحية القصيرة	١٥
٣-	المسرحية ذات الحبكة	٢٣
٤-	سارسي و المشهد النهائي	٢٩
٥-	مسرح جورج فايدو	٢٩
٦-	انحدار المسرحية ذات الحبكة	٣٣
٧-	شريحة الحياة : مفهوم بديل للمسرحية ذات الحبكة	٣٥
٨-	الشكل الدرامي القصير حسب بيتر زوندي	٤٣
٩-	أزمة المسرح في السنوات ١٨٨٠	٥٠
١٠-	تجديد الشكل الدرامي	٥٣
١١-	مفهوم المشهد الوحيد عند ستريندبرغ	٥٧
١٢-	الشكل الدرامي القصير عند موريس ماترلينك	٦٠
١٣-	السكيتش : أحد أشكال المسرحيات القصيرة	٦٦
١٤-	«دراما قصيرة» لصمويل بيكيت	٦٧
١٥-	المسرحيات القصيرة بعد عام ١٩٨٠	٦٩
١٦-	المسرحيات القصيرة في المسرح العربي	٧٢
١٧-	قائمة المسرحيات القصيرة في المسرح الغربي	٧٧
١٨-	ترجمة المسرحيات القصيرة	٩٥
١٩-	أمثلة عن عروض مسرحية قصيرة	١٠٢
٢٠-	مسرحية الغرف	١٢٩
٢١-	مسرحية الممر	١٦٩
٢٢-	مسرحية أناطول فيلد	٢٠٣
٢٣-	مسرحية قرطاج مرة أخرى	٢٢١



المسرح القصير

دراسة

د. منتجب صقر

تمهيد

قبل الحديث عن المسرح يجب العودة إلى عناصره الأساسية وإلى موضوع الفن الدرامي الذي يتجسد بالصراع بين العدل والظلم والخير والشر. إن إحدى القضايا الأساسية في المسرح هي طرح مسألة البراءة التي تكمن في الإنسان. ما هو المسرح؟ ما هي عناصره الأساسية؟ ما هي الطريقة التي تسمح باستعمال العناصر الأساسية للمسرح؟ هل المقصود اليوم باللعبة أو بالتمثيل أن نمثل الشخصية أم الدور؟ هل مازالت قواعد اللعبة هي نفسها في المسرح الكلاسيكي؟

في يومنا هذا لم يعد هناك مكان للمسرح وذلك بسبب طغيان وسائل الإعلام والاتصالات والصورة الحديثة على ذلك المكان الحميمي الذي يجلس فيه الناس أحدهم قرب الآخر ليروا خلال وقت معين أناسا آخرين جاؤوا لينبؤوا حالة ما من حالات الإنسانية التي ينتمون إليها جميعهم. وكما نجد ذلك الانتماء يجب أن نجد الزمن الضائع، أي الأشياء البسيطة التي يتكون منها المسرح: الزمان والمكان. لنعد إلى اليونان ولنطرح عليهم بعض الأسئلة: من السهل كتابة وإخراج مسرحيات جيدة لكن الناس يريدون مسرحيات غير جيدة و سيئة من حيث الشكل والأسلوب، علينا أيضا أن نتساءل ما هي المسرحية السيئة.

المسرح فن بسيط وأولي يمكننا أن نعرض الأشياء فيه بطريقة واضحة. تتغير إمكانية اللعب في المسرح تبعا للعبة الممثلين وأهدف الكتاب، ولكن الأمر يتعلق بالطريقة التي يعبرون بها عن الحقيقة. وهذا الأمر يقتضي التفريق بين المسرح والدراما، فالاثان لا يتشابهان. الدراما تقول: هذا هو حالي وهكذا هو حالك (هذا ما أنا عليه وهذا ما أنت عليه)، أما المسرح فهو يعتني بالقضايا الكبيرة كالعدالة ومن هنا يمكن الحديث عن منطق التخييل بينما تقوم الدراما بالبحث عن منطق التخييل عموما وعند الكائن البشري خصوصا.

لنعد للقواعد الكلاسيكية: مثلا مسرح شكسبير الذي يعتبر من أهم المسارح في تاريخ المسرح يأخذ أهميته من كونه أفقيا فالبنية المكونة لعناصره مشابهة لهذه البنية. الملك (العالي، البلكون)، الشيطان (منخفض، حفرة) والمقصود بذلك سقوط أنطولوجي يعبر عن معنى وجود الكائن البشري. من الواضح أن شكسبير كان يطرح هذين الأفقين كي يعالج عن طريقهما معنى وجود الكائن البشري بالنسبة للمجتمع والعالم.

في المسرح الإغريقي كانت الخشبة مقسمة إلى جزئين: مقدمة الخشبة والأوركسترا. ومن هنا فإن نظرة المتفرجين اليونانيين كانت تخترق الأوركسترا لتعبر إلى الخشبة، على عكس مسرح بريشت الذي وضع الأوركسترا خلف الخشبة، فالجسد يعبر عن تلك الحالة البشرية الإلهية التي تعبرها اللغة. المشكلة التي نراها إذن هي وجود جزئين séquééné أي البيت و Orchestra (المسرح أو المجتمع) ويجب علينا معرفة التوفيق بين هذين الجزئين.



إن أهم شخصين أثرا في المسرح الحديث هما: ستانسلافسكي وبريشت. كان بريشت أشد تأثيرا وخطرا على المشاهد من ستانسلافسكي، ولكنه الأكثر صدقا أيضا كونه يركز على أهمية الجسد. أما ستانسلافسكي فهو يركز على المسرح (الخشبة). ولكي نكتب مسرحا في يومنا هذا يجب أن نوافق بين مسرحي هذين الأخيرين.

يتأثر المسرح دوماً بالأحداث الكبرى في التاريخ لذا يجب أن نعود إلى المسرح الإغريقي كي نطرح عليه الأسئلة لا كي نبحث عن أجوبة فيه. إن حل مشاكل المسرح (مشكلة الخشبة والأوركسترا) هي مسألة مطلقة في تاريخ البشرية وتاريخ المسرح المعاصر. ولكن لماذا يستوجب على اليونانيين حل مسألة التوافق بين الخشبة والأوركسترا؟ إن هذا يقودنا إلى الحديث عن أرسطو خصوصا عن كتابه: «فن الشعر» الذي يتطرق فيه إلى نظرية التطهير التي أكدها مرارا من دون أن يبرهنها فلا يوجد حتى الآن براهين وإثباتات تسمح لنا بالدخول في تفاصيل تلك النظرية.

وهنا نطرح هذا السؤال: لماذا اهتم اليونان بالمسرح؟ لأنهم أوجدوا الديمقراطية خلال مائتي عام قبل التاريخ. بالنسبة إليهم كان المسرح مهما جدا فقد كانوا يعتبرونه أحد أهم الوسائل الأساسية لتربية المدينة ومراقبة الديمقراطية فيها. اعتبر غاليليه أن أرسطو لم يكن يعرف شيئا عن الفيزياء وقال: «لا يمكننا المساس بنظرية التطهير». ما تنتمه نظرية التطهير؟ إنها نظرية التغريب لبريشت.

يكتسب الفن الدرامي أهمية خاصة في عالمنا فالعقل البشري يستثمر هذا الفن لأن المادة الدرامية موجودة فينا. فالأطفال يتعلمون اللعب قبل

أن يتعلموا الكلام والكتابة. يقول ستانسلافسكي: «يجب أن نعتي بالخشبة فعليةا تحصل كل الأحداث والمشاكل المتعلقة بالمجتمع والعائلة والبيت». وهذا الأمر نجح في عروض هاينر مولر.

هناك نظريات عديدة حول الكذب والحقيقة لكنها رجعية أي أنها مثقلة بالأيديولوجية. المجتمعات البشرية لا تملك الحقيقة، فالكذب والحقيقة يلتقيان دائما فيها وبالتالي فعلى كل الأيديولوجيات أن تتصور الحقيقة. يقول أرسطو: «نحن كائنات بشرية لأن الآخرين هم بشر»، ومن هنا نشأت فكرة الأكروبول (فهو صورة المجتمع الإغريقي آنذاك).

الدراما هي حدث يمكن أن نعرفه، حدث له قوة ما على الخشبة. المسرح هو الآلة التي تولد أشكالاً عديدة منها الدراما. المسرح يعتي بالجسد والحدث. نعود لسؤالنا الأول: ما هو الكائن البشري؟ الطفل يعرف أنه أتى للعالم. أنه العالم ولا شيء آخر. لكنه يستطيع أن يفرق بين نفسه وبين العالم. إنه يبتسم لنفسه ولا يستطيع أن يفعل شيئاً. مثال: كانت هناك امرأة بريطانية اسمها هيلين. خلقت تلك المرأة عمياء وصماء. وكبرت. كانت تعتقد أنها العالم. ويوما ما، عيّن لها أستاذاً. وما كان منه إلا أن ضربها على يدها كي تتبّه له، فأدركت أنه يوجد شيء ما في الخارج.. ولكن كيف دخلت في عالمنا؟ إنها تجمع المتعة والألم. كل الوجود هنا في هذين النقيضين. وكما هي الحال عند الطفل فإن المرأة هيلين انتظرت حتى يأتي ذلك الأستاذ لينبها أن العالم موجود من حولها. تماما كالطفل الذي رأى غيره فأدرك أنه ليس العالم في حد ذاته وإنما العالم موجود حوله. كان ذلك دافعاً للثنين. العالم يتغير فالطفل يملك تلك الأفكار وحتى الآن لم تتجاوز نطاق العواطف، بعد أن رأى أمه أصبح لديه فكرة.



«الأنأ»: تراجيدية - هزلية - علمية (علمانية أو عقلية)، أن نمي «الأنأ» يعني أنأ ندرأ وجود تلك الأنأ. ومن هنا ولد التآيل أو القدرة على التآيل. إن وعي الأنأ يساوي قدرتنا على التآيل وقبل أن تكون هناك بنية درامية كان هناك بنية التآيل. الطفل الصغير يريد أن يذهب إلى هذا العالم. لا يريد سوى هذه القفزة في العالم، فالرغبة في وجوده في هذا العالم تصبأ عدلا وحقا له. الإنسان ملتزم بالعدالة والحق وهذا الالتزام ليس رغبة بل حاجة، ومن هنا فالعقل البشري ملتزم بالعدالة والحق. إذا لم نتكلم عن المسرح فالعالم سيبقى غريبا عنا. الطفل ليس في العالم بأكمله، فالعالم غير عادل .. لا يمكن أن ندخل في التناقض بما يخص عالمه الصغير تماما كما لا نتآيل السمك قبل تآيل الماء. يصبح الطفل راعيا للعالم الخارجى عندما يرى أحدا من هذا العالم وعندما يدرك أنه ليس وحده في العالم بل هو جزء منه و قد خلق فيه، فهو بذلك يدرك العلاقة السبب - النتيجة. نحن بحاجة إلى آيالنا كي يشرح لنا أنأ نوجد في هذا العالم، فإذا قلت لنفسى إننى سأربأ اليانصيب وسأبب ورقة المليون، قد لا أربأ لأن العلاقة/السبب/النتيجة لا تعمل هنا، لكن أنا بحاجة إلى التآيل كي يسمح لى بالمغامرة في هذا العالم. التآيل هو الطريقة التى نفهم عبرها مأساة العالم. التآيل (الآيال) يسمح لنا برؤية أشياء كثيرة، يمكننا أن نتآيل حصانا بأخمسة أرجل! لكن ما لا يقدر أن نتآيله هو العدم، لا يمكن للعقل فعل ذلك، فالعدم ليس له مكان في مخيلة الإنسان. إن ذلك هو مصدر العلاقة السبب - النتيجة.

الكلمة أساسية فى التراجيدى. الأنأ الميتة. الأنأ الميتة والأنأ المهينة. إنها لقاء مع العدم. فإذا دخلنا فى هذه الأنأ نموت. هذا تماما ما تفعله

الدراما المأساوية. إنها تدخلنا في الأنا - العدم. من الهزلي القول إن التخيل هو ليس الواقع. يمكن للمجتمع أن يسامح الجريمة لكنه لا يمكن أن يسامح البراءة. والبطل التراجيدي هو بريء دائما، إنه يقول دوما أن العالم غير عادل. كل القوانين غير أخلاقية وغير عادلة. فالقانون لا يمكنه أن يقدم العدالة. إنه يقدم الإدارة فقط. العقل البشري مخلوق كي يبحث عن تلك العدالة. هذه هي خصوصيته. ستصبح مهمة هذا الطفل تغيير العالم. من الحكمة أن نقول إن العالم غير عادل لكنه يجب أن يكون عادلا وإن ذلك ضروري و ملح، فالعدل لا يمكن وصفه كما أن السمك لا يعرف ما هو الماء.

الدراما والفن الدرامي يخلقان نوعا من التوتر والضغط للذين يجبران العالم على خلق المعنى. تقول النظريات والأيدولوجيات أن ضغوط المجتمع تثقل علينا كي تجبرنا على أن نعتزف بالعدالة. فما هي العدالة؟ وحده سوفوكل يصيب عندما يتكلم عن العدالة فهو يقول: هذا صحيح وهذا خاطئ، ولا يمكننا أن نجمع هذين النقيضين. المجتمع يقول إن من المستحيل تحقيق العدالة. وحدها الدراما تخلق عدالة بشرية وذلك الشيء موجود لدى الطفل الصغير.

يوجد دراما خاطئة تعتقد أنها يمكن إيجاد تلك الفكرة، لكن يلزمنا مسرح نهايات على عكس بريشت وهذا المسرح لا ينتج صورة ذلك الحدث (هيدا غابلر) حيث إن المسرح الحديث يوجد في قطعة من تلك المسرحية عندما تعزف هيدا غابلر الموسيقى قبل موتها (تقول لا أدري ماذا يوجد في رأسي، سأعزف تلك القطعة الموسيقية أولا). وعلى الكتاب المسرحيين أن يدخلوا في تلك الموسيقى (القطعة) في تلك الأنا الميتة، لقد فهموا أنه



ليس هناك نظرية واحدة تجمع الكون بل إنه مكون من فضاءات عدة تكاد تدور جميعها في فلك واحد، كذلك هو المسرح الذي لا ينكفى يعبر عن حالة النفس الإنسانية للبشر أينما وجدوا. ولما كان هم المسرح رصد حياة الناس في أدق تفاصيلها، فإن كثيرا من المسرحيين انكبوا لتحقيق هذه الغاية وكرسوا لها أعمالا كاملة إلى أن ظهرت المدارس والمذاهب الأدبية التي تفاوتت في تقييمها لنقل الواقع أو الابتعاد عنه.

من المعروف أن الثقافة الغربية تعود في أصولها إلى منابع الحضارة اليونانية، فالفكر اليوناني ما لبث أن أعيد إنتاجه وصياغته من قبل الكثير من الفنانين والكتاب الغربيين ابتداء من كتاب أرسطو «فن الشعر» وإلى كل ما يتعلق بالمسرح اليوناني الذي يمثل بداية ظهور لهذا الفن في العالم القديم وما بعده. ومنذ عصر أفلاطون وأرسطو ما تزال المواضيع الفنية تتكرر في الجوهر مع تغيير طفيف في شكلها فما أن بدا الغرب يكتشف نصوص هؤلاء الفلاسفة حتى بدأ ثورته الثقافية التي أنهى بها سنيننا من ظلام العصور الوسطى. ومن بين الفلاسفة اليونان الأوائل الذين اهتموا بفلسفة الجزء هم: هيراكليت وهو سابق زمنيا للفيلسوف بارميند. ففي فلسفته يتجلى الاهتمام الكبير بالجزء وعلاقته بفلسفة العالم. الجزء يعبر عن استقلال العقل عن كل جهاز آخر، فهو يقول في كتابه «الجزء رقم ١٠، «بحثت عن نفسي بنفسي»^(١). وهو يبحث عن نفسه يتطلع إلى اكتشاف اللغة المخفية للأشياء. ومن هنا فإن جوهر الكتابة المجزأة أو الجزئية يتمحور في البحث عن هذا اللوغوس الذي يتابعه من بعد فلاسفة كبار

(١) أجزاء هيراكليت رقم ١٠، ترجم عن اليونانية من قبل الفرنسي روجيه مونيه، دار النشر لي إيموموريال، فاتا مورغا، ١٩٩١ أو الصفحة ٦٣



مثل هولدرن، نيتشه وحتى روني شار. إن هذا البحث ليس حكرا على الشعراء والفلاسفة الكبار الذين أغنوا البشرية، لكنه رغبة إنسانية تعبر عنها تلك الشهادة التي حفرت على أحد القبور في مدن الريف الفرنسية: «لا أجد التعبير عن الرغبة الجامحة في روحي والتي تتردد مثل صدى الجبال العالية وأشجار السهول والبحار الغاضبة... إن لغتهم ستبقى دائما مسورة بالصخور الكبيرة.. يا إلهي علمني أسرار الأشجار المخلوقة...».



المسرحية القصيرة

أين تكمن ماهية المسرحيات القصيرة؟ هل يمكننا أن نعرض على الخشبة مسرحية تستمر ربع ساعة؟ كيف يستقبل القارئ - أو بالأحرى المشاهد - المسرحية القصيرة؟

إن دراسة موجزة لتاريخ ظهور هذا الشكل المسرحي تجعلنا نعود إلى منعطف القرنين التاسع عشر والعشرين حيث شهدت الحركة الفنية في أوروبا عموماً وفي فرنسا على وجه التحديد ولادة حركات فنية أثرت في مجرى التيار الفني في ذلك الحين ومازالت تحمل آثارها على الكتابات المعاصرة نذكر على سبيل المثال «الرمزية» التي كان من روادها بود لير Baudelaire في الشعر وماترلينك Maeterlinck في المسرح و«المستقبلية» التي نظر إليها الكاتب المسرحي الإيطالي مارينيتي Marinetti ، ناهيك عن الدادائية والتعبيرية وغيرها . أما عن الشكل المختصر أو المسرحيات القصيرة فقد عرفت الكتابة المسرحية منذ القديم هذا الشكل التي تمثل في المسرحيات الهزلية القصيرة (farces) التي ازدهرت في القرون الوسطى.

في نص كتب عام ١٨٨٩ حول «الذاما والمسرح الحديث» اعتبر الكاتب المسرحي السويدي أوغست ستريندبرغ - Auguste STRINDBERG - المسرحية القصيرة كنموذج لـ «الدراما المستقبلية». يتطرق هذا الكاتب في كتابه المعنون «مسرح العنف والمسرح الصوفي» إلى الدراما الطبيعية - مسرح إميل زولا و أندريه أنطوان - والتي يستمد منها فكرته الرئيسية

وهي أن هذه المسرحيات، في نهاية القرن التاسع عشر، تتدرج تحت مسار جديد هو الشكل القصير في المسرح: مسرحية في فصل واحد، أي على حد تعبيره «مسرحية قصيرة جدا بحيث يمكن عرضها في خمس عشرة دقيقة مثلا»^(١). يوضح الكاتب أن اختصار الدراما يجعلنا ننقل من «الفصل الواحد» إلى «المشهد الواحد». وبغية إظهار مزايا الشكل المختصر في المسرح، لم يقف ستريندبرغ عند انتقاد المسرحية «ذات الحكمة»، بل وصفها بالهيكلية والتصنع وأنها تحمل مشاهد مطولة يمكن الاستغناء عنها. وبمعزل عن أي تيار فني أو حركة فنية في ذلك الوقت، يحدد ستريندبرغ في نهاية كتابه مبدأ ينطوي على الاقتراح التالي: «في إطار قانون الجمال الحديث، تلتف كل القوانين الممنوعة، وتبقى الكلمة فيها لذوق وحاجات روح العصر الحديث»^(٢). هذا المبدأ يرسم معالم تجديد أشكال الكتابة المسرحية في نهاية القرن التاسع عشر.

إن الحديث عن الشكل القصير أو المختصر يقودنا إلى الحديث عن الأشكال الأولى التي رافقت ظهور هذا الشكل بين مفترق القرن التاسع عشر والقرن العشرين. في تلك الفترة كان الشكل المسرحي السائد هو المسرحية ذات الحكمة التي تعتمد على قواعد الكتابة الكلاسيكية في شكلها ومضمونها والتي تتمثل في ضرورة توزيع المسرحية على خمسة فصول حيث تبدأ المشاهد الأولى بالتحضيرات للحبكة أو ذروة الأزمة وبعدها تتالت المشاهد التي تعلن نهاية المسرحية.

(١) أوغست ستريندبرغ، «مسرح العنف والمسرح الصوفي»، ترجمة للفرنسية مارغريت ديبل، غاليمار، سلسلة ممارسة المسرح، باريس، ١٩٦٤، ص. ٧٣.

(٢) نفس المصدر السابق، ص. ٨٠.



كما أن دراسة الشكل القصير في المسرح تقودنا إلى تسليط الضوء على الشكل الدرامي القصير الذي اعتمده الكاتب الفرنسي جان جوليان والذي سماه بـ «شريحة الحياة». الهدف من هذه الدراسة هو توضيح طبيعة ذلك التصور الجديد للشكل الدرامي القصير الذي بدأ يفرض نفسه في مطلع الثمانينيات من القرن التاسع عشر أي في الفترة التي ظهرت فيها بشكل واضح أزمة الدراما، تلك الأزمة التي خص لها الناقد المسرحي الألماني بيتر زوندي قسما مهما من كتابه «نظرية الدراما الحديثة» الذي كتبه عام ١٩٥٦. ومن هنا فإن تطور الشكل الدرامي القصير يرتبط ارتباطا وثيقا بالتجديد الذي نادى به معظم الكتاب المسرحيين في تلك المرحلة وأهمهم جان جوليان في فرنسا وأوغست سترينديبرغ في النرويج.

في هذا السياق يبدو حريا التطرق للمسرح المستقبلي الذي يعتبر من أول الأشكال التي رافقت ظهور الشكل الدرامي القصير. يدعو هذا المسرح إلى تركيز عال للكتابة المسرحية وبالتالي فهو يتجاوب مع مضمون الشكل الدرامي القصير. أما عن السكيتش فهو يأخذ مكانا واضحا في تطبيقات الشكل الدرامي القصير. في إطار دراسة المسرحيات القصيرة لا بد لنا أن نتوقف قليلا عند السكيتش «sketch»، الذي ظهر في أميركا وعرفته أوروبا فيما بعد في بداية القرن العشرين. يعبر السكيتش عن نموذج درامي مختزل لدرجة عالية ومرجوة من الكاتب وينطوي موضوعه غالبا على موقف هزلي مضحك يأتي كفاصل بين مسرحيتين وجرت العادة أن يقدم في البارات والكباريهات حيث كان يتمتع بشعبية كبيرة وقتئذ. ولاتزال المسارح والمحطات التلفزيونية تقدم أشكالا مختلفة من السكيتشات حتى يومنا هذا. يعتبر السكيتش شكلا من أشكال العرض المسرحي المختصر ونموذج لمسرح أكثر تشددا من حيث البنية الدرامية.

في هذا الإطار على أي باحث في مضمار المسرح أن يسلط الضوء على الشكل المسرحي القصير والمميز الذي تجلّى في مسرحيات الكاتب الأيرلندي صموئيل بيكيت Samuel BECKETT، خصوصا في «دراما قصيرة» Dramaticules حيث يبلغ الإيجاز الدرامي حدا عظيما سواء على صعيد الشكل أو المضمون. في هذه النصوص الموجزة إلى أقصى حد ممكن من حيث البنية يسعى بكيث إلى تقليص المكان والزمان فيشكلان عالما خاصا تتلاشى فيه الكلمات وتتوقف فيه الشخصيات عن الحياة بحيث نشهد حدادا يعبر عنه أوهيو في «ارتجالية أوهيو» بالعبرة التالية: «لم يبق ما يقال»^(١).

وحتى لو شهد القرن العشرون أعمالا طويلة تستغرق خمسا أو ست ساعات متواصلة على الخشبة نذكر مثلا «إيفا نوف» للمسرحي الروسي تشيخوف و«أحذية الساتان» للمسرحي الفرنسي كلوديل، على الرغم من أن العرض الذي يستمر ساعة ونصف الساعة أو الساعتين هو الأكثر شيوعا في المسرح، فقد ظل الشكل القصير حاضرا في أعمال الكثير من الكتاب المسرحيين. إن المسرحية القصيرة لا تستند إلى أي نموذج يحددها ويؤطر قواعدها. هذه الفرضية تجعلنا نعرّف المسرحية القصيرة بأنها مسرحية غير طويلة بشكل كاف من حيث البنية لكي تمثل وحدها وفقا للحالة الراهنة للمسرح برنامجا لعرض مسرحي. وتجدر الإشارة إلى أنه - في غالبية المسرحيات القصيرة - تم إلغاء لحظة رفع الستار كما هي الحال دائما في المسرحيات الطويلة المعاصرة.

على مدى تاريخ المسرح، ظهرت أشكال مسرحية قصيرة عديدة في

(١) نذكر القارئ بأن مسرحيات بيكيت القصيرة قد ترجمتها الناقدة المسرحية والأستاذة الجامعية ماري إلياس في كتاب يحمل اسم «أنتو لوجيا المسرح الفرنسي الحديث، المنشور في دار المدى ٢٠٠٢، دمشق، سورية.



أوروبا مثل الفارس (La Farce) أي الكوميديا الهزلية التي لاقت رواجا واسعا في القرون الوسطى والتي كانت تعرض في المهرجانات والأسواق الشعبية، حفلات الشعائر الدينية التي كانت تنظمها الكنيسة، مسرحيات ماريفو في القرن التاسع عشر في فرنسا (وهي مسرحيات ذات فصل واحد)، مسرحيات ألفرد دو موسيه القصيرة، مسرحيات موليير القصيرة. إلا أن هذه الأشكال الدرامية كانت تقلد في شكلها وبنيتها المسرحيات الطويلة ولم تكن تتميز بخصوصية معينة. إذن فالذي تغير في القرن العشرين هو تلك القطيعة بين الأشكال المسرحية وتفرّد المسرحية القصيرة بقواعد تحكمها وتحدد آليات عرضها. في هذا السياق، تعتبر ورشة العمل المسرحية كأهم اختبار تجريبي للمسرحيات القصيرة حيث يعتمد الكتاب والمخرجون على النصوص القصيرة أو بعض المشاهد لتدريب الممثلين على أداء أدوارهم ولعب تلك النصوص، وبالتالي يمكن ربط فكرة كتابة المسرحية القصيرة بالمختبر المسرحي: فكما يجرب المخرجون نصوصا قصيرة مع الممثلين، يجرب الكتاب النصوص القصيرة عساهم يقدمون شيئا جديدا أو يتدربون على كتابة نصوص أطول وأنضج من الناحية الدرامية. بيد أن كتاب المسرحيات القصيرة يعتبرون مسبقا أنها تنتمي لشكل مصغر وبالتالي فهم يخاطرون بكتابة شكل درامي قد لا يلاقي قبولا مسرحيا عند الجمهور.

بالإضافة للورشات المسرحية عرضت المسرحيات القصيرة في المهرجانات منذ القرن السابع عشر في فرنسا ومازالت تعرض حتى يومنا هذا^(١) (على سبيل المثال مهرجان أفينيون السنوي منذ العام ١٩٤٧ في جنوب فرنسا) مثل مسرحيات موليير وروبير لوساج. قام هذا الأخير بتحديد

(١) اقرا : مقال مارتين دو روجما، «مسرح المهرجانات»، في قاموس المسرح الموسوعي لـ ميشيل كورفان، باريس، ٢٠٠٣ (١٩٩٥)، الجزء الأول، ص. ٦٦٣

نموذج المسرحية القصيرة على شكل مقدمة (برولوغ) يتبعها مسرحية ذات فصل واحد، وأحيانا كان يعرض ثلاث مسرحيات قصيرة في وقت واحد، الأمر الذي اعتبر تجديدا مسرحيا في القرن السابع عشر مقارنة بهيمنة التراجيديا والكوميديا^(١).

باعتبار أن جمهور المسرح متنوع يضم كافة الشرائح الاجتماعية، كان على كُتّاب المسرحية القصيرة الانتباه لنصّهم وعدم إغراقه في الذهنية العالية البعيدة عن تطلّعات الجمهور. تكمن النقطة الأهم في المحافظة على عنصر التشويق وإثارة الانتباه من بداية العرض حتى نهايته. وهنا يجهد الممثلون لشد الجمهور عبر التفاعل معه والتقرّب منه وأحيانا الخروج على النص من أجل إضفاء جو من المرح الاحتفالي.

من بين مسرحيات موليير القصيرة نذكر «الطبيب الطائر» (١٦٥٩)، «غيرة الباربويه» (١٦٦٠)، اللتين تصنفان كمسرحيات هزلية (farce)، وقد انطلق منهما موليير لكتابة مسرحيات طويلة مثل «جورج داندان»، حيث إن شخصية جورج داندان تشبه شخصية الباربويه في «غيرة الباربويه»، وشخصية أنجيليك زوجة داندان تشبه شخصية أنجيليك زوجة الباربويه. كما أن بعض ملامح شخصية الباربويه تظهر في مسرحية أخرى لموليير «الزواج الإجباري». أما بالنسبة للطبيب الطائر فهي تعتبر تمهيدا لأعمال لاحقة لموليير مثل «الطبيب رغما عنه»، «مريض الوهم»، حيث إن هناك جملا متكررة بين تلك المسرحيات^(٢).

عرف المسرح الحديث مسرحيات قصيرة لكتاب كبار أثروا في الكتاب

(١) راجع : إيزابيل مارتين، «مسرح المهجانات من الخشبة إلى البولفار»، أوكيفورد، فولتير فونديشن، ٢٠٠٢، ص. ١٧٩.

(٢) موليير، «الأعمال الكاملة»، نصوص جمعها موريس وا، باريس، غاليمار، مكتبة البلياد، ١٩٦٥.



المعاصرين، فقد كتب تشيخوف ما يزيد على خمسين قصة قصيرة قبل أن يكتب تسع مسرحيات قصيرة تتقاطع في موضوعاتها مع بعض تلك القصص. أي أن هناك تأثيرا واضحا في كتابته المسرحية بالسرد القصصي. يعتبر تشيخوف مسرحيتي «الدب» و«طلب الزواج» كمسرحيات فودفيل، حيث كتبت على شكل المسرحية القصيرة، نرى أيضا تقاطعا واضحا بين مسرحيته ذات الفصل الواحد «على الطريق الطويل» (١٨٨٤) وقصته «في الخريف». في هذا الصدد تقول الباحثة فرانسواز مورفان: «هذا الانتقال من نوع أدبي إلى آخر مسرحي يولد لدينا شعورا بأن المسرح يشكل غاية بالنسبة للكاتب الكبار مثل تشيخوف مع مراعاة عرض النص على الخشبة»^(١).

يعتمد التجريب في الكتابة على نقل القصة إلى مسرحية وقد أطلق تشيخوف على هذا التجريب «الدراسة المسرحية» (اعتمادا على بوشكين). وعلى حد قول مورفان أن: «تلك المسرحيات ذات الفصل الواحد تعتبر كدراسات، كمختبر مسرحي، كارتجالات سريعة وقصيرة»^(٢). قام تشيخوف بتقطيع المنحنى الخطي لقصصه ثم أدخلها على شكل جمل، كما أدخل شخصيات جديدة وبعد ذلك أضفى على النص صفات درامية كالإرشادات الإخراجية التي سمحت بتصوير الديكور وحركة الممثلين. وبالتالي فإن تحويل القصص لمسرحيات قصيرة سمحت لتشيخوف بتفعيل العنصر الروائي والسرد (الحدث، الوصف، الشخصية). هناك أيضا تقاطع بين قصة «تاتيان روبينا» ومسرحيته الشهيرة «بستان الكرز» من حيث التقليل بين الكوميديا والتراجيديا والعودة إلى مواضيع البدء في المسرحية.

بقي أن نشير إلى أن تشيخوف كتب تسع مسرحيات قصيرة اعتبارا من

(١) فرانسواز مورفان، المصدر ذاته، ص. ٩.

(٢) المصدر ذاته، ص. ١١.

العام ١٨٨٩ بعد أن كتب مسرحيته المعروفة «إيفانوف» التي لم تلاق نجاحا كبيرا لدى الجمهور الروسي آنذاك، ومنذ ذلك التاريخ امتنع عن كتابة المسرحيات الطويلة لمدة سبع سنوات. حظيت تلك المسرحيات القصيرة بإعجاب الجمهور والمخرجين كما أدت عليه المال في وقت كان بحاجة ماسة له وأعطته الثقة بنفسه على صعيد الكتابة المسرحية.

نذكر أنه في طور هذه الدراسة سوف نستخدم مصطلحات تؤدي المعنى ذاته مثل «الشكل الدرامي القصير»، «المسرحيات القصيرة»، «النصوص المسرحية القصيرة»، حيث إنها تعبّر عن المسرحيات التي تعرض في زمن قصير بشكل يتناقض مع شروط عرض المسرحيات الطويلة.



المسرحية ذات الحبكة

تسمى أيضا بالمسرحية المحكمة الكتابة، هذه المسرحية أخذت مكانا مهما في الكتابة المسرحية في القسم الثاني من القرن التاسع عشر. وبغية إلقاء لمحة تاريخية على هذا الشكل الدرامي سوف نقوم باستعراض حالة المسرح في زمن الكاتب المسرحي الفرنسي أوجين سكريب الذي كان له أثر واضح على الكتابة المسرحية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر.

في مطلع العام ١٨١٥ ظهر ما يعرف بالكوميديا البورجوازية و التي اعتمدت في قواعدها على المسرحية الهزلية ذات الحبكة والمسرحية الفنائية. وفي مطلع القرن التاسع عشر اتحد هذان الشكلان الدراميان ليظهر ما بات يعرف بالكوميديا البورجوازية حيث إن الكتابة المسرحية الفرنسية كانت قد طورت مفهوم الحبكة لتبلغ ذروتها عند التقاء كوميديا الأخلاق والمسرحية الفنية لتشكل المسرحية المحكمة الكتابة أو المسرحية ذات الحبكة. في الواقع كان الكاتب المسرحي أوجين سكريب من أهم صناع هذا الانصهار حتى بات اسمه مقترنا بهذا الشكل الدرامي ذي الصياغة المتقنة الكتابة. فما هي طبيعة المسرحية المحكمة الكتابة؟

أصبح سكريب (١٧٩١-١٨٦١) الكاتب اللامتنازع عليه لهذا النوع من الكتابة في الفترة التي تمتد من ١٨١٥ إلى ١٨٥٠، فقد حافظ في كتابته على الأغنية والقواعد الكلاسيكية، لكنه جعل من مسرحياته الفنية مرآة لأخلاق المجتمع ولعاداته وكل الأشياء المثيرة للسخرية فيه. أما عن المقومات الأساسية للمسرحية ذات الحبكة فهي تكمن في المتابعة

الدرامية وفن التحضير حيث إن سكريب كان يقارن بين الكتابة المسرحية وفن العمارة، فقد قال: «إذا لم يكن البناء مشيدا وفقا لقواعد التوازن والترتيب فإنه لن يصمد. الجمهور يريد أن يكون كل شيء في المسرح مرتبا سلفا وغير متوقع»^(١).

وإذا اعتبرنا أن سكريب لم ينتم إلى مدرسة فنية معينة ولم يفرض أسلوب كتابته المسرحية بشكل واضح، فإننا نراه يوضح طريقة كتابته المسرحية في رسالة أرسلها إلى كاتب مسرحي شاب يدعى هارتمان: «تتكون المسرحية من حدث، من حبكة (عقدة) ومن نهاية الحبكة. يجب أن تبحث عن موضوع، ولكن لا تقف عن البحث إلا عندما تجد موضوعا جديدا وذا أهمية وأن يكون غنيا بالمواقف الدرامية. ويجب أيضا، وهذه أصعب النقاط، أن تراعي جيدا عناصر الموضوع وترتيب المشاهد... يجب أن تتابع عنصر التشويق فهو الوحيد الذي يجذب انتباه المتفرجين. هذا ما يجب دراسته جيدا عند كتابة المسرحية، أما باقي الأشياء فهي ثانوية. إن كتابة عمل مسرحي ليس غاية في حد ذاتها، وإنما دراسة عناصر الموضوع هي جوهر هذا العمل»^(٢).

يمكننا أن نعتبر تلك العبارة كتعريف للمسرحية ذات الحبكة، وهي تظهر أيضا المكانة الرئيسية التي يوليها سكريب لرأي الجمهور. وعلى هذا فإن سكريب يعتبر أول كاتب مسرحي يهتم برأي الجمهور ومسألة التلقي لديهم في زمن كانت فيه الرومانسية تعطي الكلمة الأولى للكاتب.

(١) أوجين سكريب، مأخوذة من مقالة دانييل ليندينبرغ «زمن العروض الكبرى»، مقطع المسرحية الغنائية، مجلة المسرح في فرنسا، بإشراف جاكلين دو جومارون، باريس، دار نشر أرمان كولن، ١٩٨٩، الصفحة ١٦٤.

(٢) تم ذكر هذا المقيوس من قبل الكاتب جان كلود يون، في كتابه «أوجين سكريب، صيغة الحرية»، سانت، منشورات فيزيه، جنيلوب، ٢٠٠٠، ص. ٩١.



إن هذا المفهوم الشكلي للمسرحية ذات الحبكة يعتمد بشكل أساسي على النظريات الجمالية لأرسطو حيث إنه في الإمكان دراستها وفق فكرة البنية العضوية التي يناقشها في كتابه «فن الشعر». ففي الفصل السابع من هذا الكتاب، يذكر أرسطو أن بنية هذه العضوية هي عبارة عن مزيج من امتداد وتجانس عضوي يشكل فيه الشكل الدرامي «كل متناسق بالنسبة لتوزيع أجزائه»^(١). وهذه البنية ليست صغيرة يضيع فيها ولا كبيرة. من الواضح أن مسألة الحكاية تبقى رئيسية بالنسبة لأرسطو. حيث يستوجب أن يعيدنا مفهوم الحدث دائما إلى المحاكاة، وبالتالي فإن كل الأحداث في المسرح هي عبارة عن محاكاة لأناس في طور القيام بأفعال معينة.

إن عبقرية الكاتب المسرحي تكمن في إمكان خلق حكاية تتجح في تقديم مجموعة من العناصر الجمالية التي تقي عناصر هذه البنية العضوية. يرى أرسطو أن التراجيديا تحقق هذه الكلية لأنها تقليد لعمل متناسق العناصر والتي «تشكل كلا له امتداده الذي يشكل وحدة في عناصر الحكاية، أي أن له بداية، وسط ونهاية»^(٢). يسمى هذا المبدأ بالتكامل، ويقصد به أن كل عمل يجب أن يكون ضروريا، ومن هنا تتحقق البنية العضوية للعمل.

يعود الفضل في تسمية المسرحية ذات الحبكة إلى الكاتب المسرحي أوجين سكريب في القرن التاسع عشر، فقد استخدم هذا المصطلح في أغلب كتاباته كنموذج معرف بشكل جيد. إن هذا الشكل الدرامي يراعي قواعد الفن تبعا لتعاطي الجمهور معها. في الخمسينيات من القرن التاسع عشر تراجع الاهتمام بالمسرحيات ذات الحبكة من قبل المسرحيين وذلك

(١) أرسطو، فن الشعر، مأخوذ عن الترجمة الفرنسية لـ روزلين ديبون روك و جان لالو، دار النشر سوي، باريس، عام ١٩٨٠، الفصل السابع، ص. ٢٢.

(٢) المصدر ذاته.

مردّه إلى أن الجمهور لم يعد يرغب في هذا النوع من المسرحيات. وهذا التراجع يشير إليه فرانسيس سارسي في كتابه «حلقات حول مسرح إميل زولا» والتي أظهر فيه ردود أفعاله حول ما كان يسميه بالقوالب المسبقة والمحددة للمسرح. فقد قال: «نحو العام ١٨٥٠، بدأ هذا النوع المسرحي بالتراجع في الوسط الفني والشعبي، وعندما أتيت إلى باريس في عام ١٨٥٩ وجدتّه في تقهقر تام. وقد قال سكريب في هذا الصدد إن «مسرحياتي الأخيرة مكتوبة بشكل جيد أكثر من مسرحياتي الأولى لكن الجمهور لم يعد يرغب فيها»، وأؤكد لكم أن الجمهور لم يعد يهتم أبداً بالمسرحيات ذات الحكمة»^(١).

ومن مساعدي سكريب نذكر إيرنست لوغوفريه وميلفيل، هذا الأخير ذكر الهجوم العنيف الذي كان يتعرض له سكريب من النقاد في ذلك الحين: «كان يعاتبه أصدقاؤه بأنه يتبع الأسلوب نفسه في المسرحيات كلها سواء كانت كبيرة أم صغيرة»^(٢). وفي نفس الوقت كان يعترف أصدقاؤه بأنه يكتب مسرحياته المعدة للعرض بشكل جيد ويعيد كتابتها أكثر من مرة وأحيانا كان يضعها جانبا قبل أن يتأكد من وجودها وإمكانية عرضها.

ونستشهد أيضا بكتابة أرنست لوغوفريه الذي لم ينكر فضل سكريب بانتشار هذا الشكل الدرامي حيث يكتب في مذكراته ذات العنوان «ستون عاما من المسرح»: «لدينا في لغتنا المسرحية العامة كلمة ذات دلالة كبيرة اسمها الترقيم وتعني ترتيب النصوص. إن هذا الترتيب ليس مجرد تصنيف، إنه لا يؤدي فقط إلى الوضوح والمنطق بل يشمل أيضا تقدم حركة المشهد

(١) فرانسيس سارسي، «أربعون عاما من الحياة المسرحية»، مسلسلات درامية، مكتبة القنوتات، ١٩٠٠-١٩٠١، المجلد الرابع، ص. ٦.

(٢) ميلفيل، «حياة سكريب كما رواها أحد مساعديه»، في مجلة الآداب الفرنسية، كانون أول - آذار، ١٩١٩، ص. ١٠٧.



نحو النهاية . وعندها يجب على المشهد أن ينتج عن المشهد الذي يسبقه ويتحد بالمشهد الذي يتبعه ولكن عليه أيضا أن يؤثر في حركته بشكل يدفع المسرحية من دون انقطاع من مرحلة إلى أخرى نحو الهدف النهائي للعرض وهو فك العقدة»^(١).

لم يكن ينقص سكريب العبقرية ولكنه كان يتقن جيدا فن الترقيم . ومن الواضح أن مفهوم الترقيم يعود إلى المحافظة على تقدم المشاهد . يعود هذا المبدأ إلى المفاهيم الأرسطوطاليسية . هذا ما يؤكد أحد النقاد المسرحيين الذين عاصروا سكريب وهو دوميك . فهو يعترف بالدور التاريخي لسكريب في تكوين المسرحية ذات الحبكة فيقول : «من المؤكد أن سكريب نقل إلينا ذوق وفن المسرحية ذات الحبكة . وهي المبدأ المتوازن ذو الأهمية المستمرة الذي يشبع تماما الفضول الذي يثيره هذا الشكل الدرامي منذ المشاهد الأولى»^(٢) . وبعد أن عالج عدة كتاب مسرحيين مصطلح المسرحية ذات الحبكة ، تطور هذا الأخير ليصبح رمزا للكتابة المثالية والتامة العناصر التي تشمل وحدة الحدث المنظم . وهكذا فعندما نذكر المسرحية ذات الحبكة فإننا نفكر بالحبكة المعقدة التي تنتهي بالحل في آخر المسرحية . إن مصطلح المسرحية ذات الحبكة حظي باهتمام الكاتب المسرحي فرانسيس سارسي الذي أعجب بمبادئ ذلك الشكل الدرامي .

(١) إيرنست لوغوفريه ، «ستون عاما من الذكريات» الجزء الثاني ، هيتزل ، ١٨٨٧ ، ص . ١٧٥ .

(٢) دوميك ، «من سكريب إلى إيسن» ، في حوارات حول المسرح المعاصر ، منشورات بول دولابلانت ، ١٨٩٣ ، ص . ١٢ .

سارسي والمشهد النهائي

كما رأينا سابقا فإن المسرحية ذات الحبكة، بحسب تعريف سكريب، لم تكن تكتب من النهاية و لكن من نقطة الذروة التي تسمى بالمشهد النهائي الذي يحل العقدة و يتيح للمتفرج فهم مجريات المسرحية. عرّف فرانسيس سارسي هذه الصيغة في نهاية القرن التاسع عشر كما يلي: «يتعلق المشهد النهائي بمسرح الفودفيل و البوليفار و ذلك من الناحية التقنية. إذاً من الممكن الإشارة إلى منطق السببية والغائية الأرسطوطاليسية»^(١).

إذاً فإن هذا المشهد الذي ينتج بشكل أساسي عن العلاقات و الأهواء التي تحرك الشخصيات فيما بينها يجد مكانه في نهاية المسرحية و هو يتطابق بذلك مع توقعات المشاهدين عن طريق كشف المعلومات و الحدث أي النتيجة النهائية و الضرورية لفهم الحبكة. إن المسرحية ذات الحبكة تأخذ أهميتها من ذلك المشهد النهائي الذي يطول انتظاره و الذي يتوقعه الجمهور و ينتظره بحيث يتوجب على الكاتب أن يتقن كتابته في نهاية المسرحية باعتباره ضرورة أساسية لإيصال الحدث إلى نهايته.

مسرح جورج فايدو

كغيره من الكتاب الشباب في نهاية القرن التاسع عشر، كتب فايدو مونولوجات عديدة لممثلين مشهورين. وفي هذه النصوص القصيرة التي يظهر فيها روح الدعاية والنكتة تعتبر من أفضل ما كتبه فايدو على الإطلاق. قام فايدو بتجديد الشكل الدرامي للفودفيل عن طريق التحديد الميكانيكي

(١) فرانسيس سارسي، «أربعون عاما من الحياة المسرحية»، مرجع ذكر سابقاً، ص. ١٨٠.

للمواقف الدرامية (مثل سوء التفاهم بين الشخصيات، انطلاق الحدث المفاجئ) ويعود ذلك لتأثير أسلوبه المباشر في الكتابات الأخرى. فقد بدأ بكتابة مونولوجات ومسرحيات إلى أن حقق نجاحه الأول في مسرحية «خياط للنساء» (١٨٨٧). وخلال السنوات التي تلت تلك المسرحية قام بتقديم ما يزيد على اثنتي عشرة مسرحية لم تكن ترضي النقاد والجمهور بشكل جيد. وأخيرا في عام ١٨٨٢، لاقت مسرحيته «السيد يصيد» نجاحا منقطع النظير. تلتها بعد ذلك مسرحيات عدة مثل «نظام ريادييه»، «خيطة في العجينة»، «الفندق ذو التبادل الحر» (١٨٩٤)، «سيدة عند مكسيم» (١٨٩٩) وغيرها من المسرحيات التي اعتبرت من روائع مسرح الفودفيل في ذلك الوقت.

في نهاية حياته، تولى فايدو عن مسرح الفودفيل وكُرس وقته لكتابة المسرحيات القصيرة التي تعنى بتصوير طبائع الناس وتأخذ بعدا أخلاقيا في ذلك الوقت. وهكذا فقد ابتعد فايدو عن مسرح الفودفيل وراح يكتب مسرحيات هزلية ذات مشهد واحد تتسم عموما بقالب كوميدي ساخر. وربما أن فشل زواجه أثر في مواضيع مسرحياته تلك بحيث كانت تدور معظم الأحداث حول فشل العلاقات الزوجية. نذكر مثلا مسرحية «نار السيدة» (١٩٠٧)، «نحن ننظف أيها الصبي» (١٩١٠).

إن الجانب الكوميدي في مسرحيات جورج فايدو لا يمنع وجود بعض الحقيقة فيما يقوله عن البورجوازية في نهاية القرن التاسع عشر وعن العالم التجاري المهيمن في ذلك الوقت. فالمسرحيات الثلاثة : «نحن ننظف أيها الصبي»، «ليون في المقدمة»، «هورتس قال: لا يهمني شيء»، هي مسرحيات هزلية تعرض مشاكل الحياة الزوجية القريبة والمتناقضة. كان فايدو يطور لغته المسرحية بهدف استكثار بعض القيم السيئة السائدة



في المجتمع واستتكار انحراف بعض الأشخاص الذين يعرضون غيرهم للعنف في حياتهم الاجتماعية وهو يقول إنهم لا يمرون في العالم لأنهم سجينو الحياة الزوجية.

كتب فايدو هذه المسرحيات الثلاث على شكل مسرحية ذات فصل واحد حيث إن الموضوع المشترك بينها يدور حول الحقد ضمن العائلة الواحدة، هذا الحقد الذي يدمر العلاقات العائلية ضمن العائلة الواحدة ويهدم الزواج أيضا. فنرى شخصياته سواء كانت في زوج أو ثلاثة أشخاص، نراهم كأشباح هستيرية يخنقها الحنق وبالتالي فإنه يستخدم لغة مضحكة وتراجيدية في نفس الوقت. ومن هنا فإن شخصياته تضحكننا لكننا نشعر أحيانا أنها عبثية حيث إن فايدو يضعها في صيرورة من العلاقات الجهنمية. هناك دائما مشكلة في مسرحياته فهو لا يتكلم عن الحب وعواطف العشاق وإنما تنتهي علاقة المتزوجين بمصير مزعج وبالتالي العنف أو الطلاق. يسود في مسرحياته مناخ من الجنون بشكل واضح وعندما تضحك الشخصيات فإن ذلك يعني مزيجا من حالة القلق والذهول التي يضعها أمامنا الكاتب وكأننا أمام مرأتين متناقضتين تعكسان لنا مواضيع مختلفة تجعلنا أمام وجهي العلاقات الزوجية الكوميدي والتراجيدي. وهكذا فقد أصبح فايدو أحد أشهر رموز ما كان يعرف بالكوميديا الخفيفة أو كوميديا العلاقات الزوجية في فرنسا.

على العموم نرى في مسرح فايدو معنى مشتركا وقابلا للعرض في عناصره الأساسية. ينتج عن هذا المعنى منطوق مرعب وعنيف تتبناه الشخصية وبالتالي فإننا نرى أن نهاية مسرحيات فايدو ذات طابع انفصالي بمعنى أو بآخر.

ولكي يحافظ فايدو على موضوع العنف في مسرحياته فقد كان يستعمل مجموعة من التقنيات التي جربها الكثير من الكتاب المسرحيين كالحادث «المصيبة» الذي يقلب مجريات المسرحية رأسا على عقب أو ما يسمى «سوء التفاهم»، وعبر هذه العملية فان جورج فايدو يستعير بشكل منهجي الأسلوب الذي اتبعه قبله الكاتب أوجين سكريب لكنه يكمل بقية المسرحية تبعا لمشهد الحدث المفاجئ الذي يحظى بكل اهتمامه حتى نهاية المسرحية. وبذلك فإن المسرحية تقسم إلى قسمين: البوابة (تمهيد) والحدث النهائي (نهاية المسرحية).

لكن هل يمكننا اعتبار مسرحيات جورج فايدو أقل إتقانا من مسرحيات سابقة فرانسيس سارسي من حيث الأسلوب والصياغة؟ في الحقيقة إن مسرحيات فايدو مكتوبة هي الأخرى بطريقة متقنة ومحكمة لكن بشكل مختلف عن مسرحيات سارسي فمسرح الأول يأخذ بعين الاعتبار التقنيات المسرحية الكلاسيكية التي نراها في مسرح سارسي والتي كانت موجهة لجمهور يفضل متابعة الحدث من بدايته إلى نهايته.

وهكذا فقد تم الانتقال من مسرح الفودفيل (دون الأغاني) إلى ما يسمى بمسرح البوليفار الذي مايزال مزدهرا في المسرح الفرنسي المعاصر حيث يعتبر وريثا للكوميديا الاجتماعية مع فارق بسيط من حيث المعنى وبناء المسرحية تماما كما كان الأمر مع مسرح الفودفيل حيث اختلفت المصطلحات مع مرور الزمن واختلفت طريقة التعاطي معها أيضا. في منتصف القرن التاسع عشر شهدت الكوميديا الاجتماعية عزوفا من قبل الجمهور ولفهم التحول عن هذا النوع الدرامي نستعرض الظروف التي أدت إلى الانحدار.



انحدار المسرحية ذات الحبكة

نتكلم عن العام ١٩٥٠: في ذلك الوقت لم تجد الكوميديا الاجتماعية الإقبال الجماهيري كما قبل فقد بدأ الجمهور بالابتعاد عنها ولا يعود ذلك للرقابة النابليونية (حين صعد إلى السلطة عام ١٩٥٠) ولكن الجمهور الذي يطور اهتمامه بشكل مستمر بالمسرح لم يعد يهتم بهذا النوع من المسرحيات وراح يعتبرها كلاسيكية وفي هذه الأثناء نشأ نوع جديد هو الأوبريت.

مقابل هذا النوع الدرامي لم يعد أحد يعرض المسرحيات ذات الحبكة أو المسرحيات الاجتماعية التي تتميز ببنائها الكلاسيكي ذي الخمسة فصول. وهكذا فإن مسرح الجمهورية الثانية (بعد عام ١٩٥٠) كان له جمهوره البورجوازي في فرنسا. لما كان لتلك الطبقة البورجوازية ثقل واضح وقوي في المجتمع، فقد كانت تفرض شروطا على الكتاب المسرحيين وكان المسرح ملكا لها والكتاب موظفوها.

هذا الأمر لم يأت من دون نتائج فالجمهور يريد دائما أن نتكلم عنه في المسرح وعن حياته اليومية. وفي تلك المرحلة كان إميل زولا لا يعتب على فرانسيس سارسي انغلاقه في القوانين والتقنيات الكلاسيكية للمسرحية ذات الحبكة. كان إميل زولا في نزاع مستمر مع ذلك الناقد الذي كان يشجع المسرح الكلاسيكي والمسرحيات ذات الفصول الخمسة. وهنا كان إميل زولا يعرض وجهة نظر جديدة ويقول إن هناك حاجة لمسرح جديد يتمثل في الدراما الحقيقية والمحدثة للمجتمع الحديث. وعلى هذا المسرح أن يكون قادرا على تجاوز السيكلوجيا لكي ينزل إلى التحليل التجريبي والدراسة العضوية للكائن البشري، ويعرض حالات مختلفة وبيته وحياته اليومية.

بعد العام ١٨٧٠ وكلمما كان الجمهور يبتعد عن الفودفيل والكوميديا الاجتماعية، كلما كان يتجه نحو مسرح أكثر حداثة فإن ذلك الأمر يؤكد الناقد مارتان حيث قال: «لم تعد تكتفي باستقبال وإعادة المسرحيات التي كانت ترفضها سابقا فقد أصبحت تضع في أول اهتماماتها إبداعات وأعمال الكتاب المسرحيين المعاصرين»^(١).

في نهاية القرن التاسع عشر ظهر ما يسمى بمسرح الفن الذي بدأه المخرج الفرنسي أندريه أنطوان وأكملة ليينيه بو، مهد هذا المسرح لظهور جيل جديد من المخرجين المسرحيين في حين أن الدراما كانت في اختصار مستمر لكنها بدأت تجد صدى لها في السينما الناشئة في ذلك الحين. وفي نهاية القرن التاسع عشر أيضا كان مسرح البوليفار يعرض في أماكن عديدة ويهتم به كتاب كثيرون مثل موريس دوناي، هنري لافودان، فرانسيس دو كرواسيه وجورج فايدو. هذا الأخير كان يمضي بالفودفيل إلى نقطة الذروة بكل ما استطاع. ومن المعلوم أن هذا النوع الدرامي لم يكن جديدا فهو يضم أغاني مرحلة تختلط بالسرد وتشبه الأوبريت على نحو ما كانت عليه الحال في القرن الخامس عشر (وهذا النوع هو وريث القرن الخامس عشر).

أصبح مسرح الفودفيل يعرض في الاحتفالات والمهرجانات (وهو نوع من الكوميديا مع أغان أخذت من القرن التاسع عشر) واستمر هذا النوع في القرن الثامن عشر مع الكاتب المسرحي دامور (وهكذا فقد كان هناك من يهتم بهذا النوع الدرامي في كل قرن). كان جورج فايدو يعطيه أولوية على غيره من المسارح. إن انحدار المسرحية ذات الحبكة سيسمح لمفهوم

(١) دانييل ليندينبرغ، مصدر ذكر سابقا، ص. ١٧٨.



المسرحية القصيرة أو شريحة الحياة أن تجد مكانا لها في نهاية القرن التاسع عشر.

شريحة الحياة؛ مفهوم بديل للمسرحية ذات الحبكة

إن شريحة الحياة هي مفهوم بديل للمسرحية ذات الحبكة وكما أظهرنا في المقطع السابق فإن المسرحية ذات الحبكة عرفت انحدارا واضحا في نهاية القرن التاسع عشر. في هذا المقطع سوف نقوم بشرح ماهية «شريحة الحياة» التي سمّاها كذلك الناقد الفرنسي جان جوليان، حيث إنها تعبير جديد للشكل المسرحي المختصر أو للمسرحية القصيرة في مفترق القرنين التاسع عشر والعشرين.

في كتابه «المسرح الحي» حاول جان جوليان تأكيد الحاجة لهذا المفهوم كبديل مناقض للمسرحيات ذات الحبكة التي كانت تحتاج لمشاهد محضرة ذات خمسة فصول. وقد رفض فكرة التحضير كشرط أساسي للمسرح. إن مفهوم «شريحة الحياة» يعتمد على رفض مبدأ تحضير المشاهد كشرط أولي للمسرحية وفي هذا الصدد يقول جان جوليان «في النوع الدرامي الجديد علينا أن نجد قالباً درامياً جديداً».

شرح فرانسيس سارسي بدوره أيضا طبيعة هذا الشكل الدرامي الجديد عندما علّق على مسرحية فيلومين التي كتبت في فصلين والتي استوحيت من رواية ادموند وجيل دو غونكور، وقد عرضها جيل فيدل وأرثر بيل. حيث قال: «في هذا الصدد علينا ذكر الناحية الجمالية للمسرحية حيث إنها عبارة عن شريحة من الحياة تأخذ الكثير من الدراما. وهذا الأمر يشكل نواة الدراما في هذا النوع المسرحي. وأنا أستخدم هذا المصطلح عادة حيث لا يوجد دراما في هذه المسرحية لأنه لا يوجد حدث، فنحن لا نتابع

حدثا يبدأ من نقطة واضحة وينتهي بنهاية محدودة. إنها عبارة عن مشاهد مأخوذة من الحياة الواقعية ومنفصلة عن بعضها البعض»^(١).

ما هي طبيعة «شريعة الحياة»؟ أو المسرحية القصيرة؟ المقصود بشريعة الحياة هو الشكل الدرامي الذي لا يجيب عنه الشرط الأساسي للمسرحيات ذات الحبكة الذي يعتمد على انطلاق الحدث من بداية واضحة حيث يتأزم في مرحلة معينة ليصل إلى مرحلة فك العقدة أو الحل وتنتهي المسرحية. إذن هي تماما كما يقول فرانسيس سارسي عبارة عن مشاهد منفصلة تتماشى مع بنية جديدة مجزأة للمسرحية.

يقول سارسي: «إن الفصل الأول في المشاهد المعاصرة يضعنا فجأة أمام حدث عنيف، في قلب الدراما. تتحرك الشخصيات وتلقي بنفسها في اللعبة من دون أي تقديم مسبق، وتعاني من تقلبات أهوائها الداخلية»^(٢).

وهو يشرح فكرة «شريعة الحياة» التي هي جزء من الدراما. في المسرح، يجب تجزئ «الجسد الجميل» كي نخرج منه شريعة، مشهد واحد، قلب الدراما التي تنفتح على العالم. في الواقع، إن إدخال فكرة «شريعة الحياة» كمفصل لتغيير الكتابة المسرحية يعني تحديد أزمة الدراما في السنوات ١٨٨٠.

تعكس «شريعة الحياة» حالة التجزئ للدراما القديمة، وهي غير خاضعة لقواعد المسرح الكلاسيكي ولتطور المشاهد ولا لضرورات الحبكة أو فك الحبكة. تعتبر شريعة الحياة كخروج عن قواعد المسرح الكلاسيكي الأوروبي المعرف في كتاب فن الشعر لأرسطو (خصوصا المسرحية ذات

(١) فرانسيس سارسي، نفس المرجع، الجزء الرابع، ص. ٢٤٠.

(٢) المرجع ذاته، ص ١١٨.



الحبكة). بالطبع ليس هذا الخروج كاملا لأن النواة الأساسية تبقى موجودة أي أن هناك تبادلا بين الشخصيات ضمن شكل درامي يحقق المسرحية. تكمن هذه الصيغة المسرحية التي لم تفهم بشكل جيد على أخذ قطعة من الحياة ومعالجتها على المسرح ولذلك سميت «شريحة الحياة». وسرعان من أثبتت حضورها في الكتابات المسرحية في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين كشكل مستقل له قواعده وكتابه. في هذا الصدد، في مقاله عن المسرح الطبيعي، يعتبر الباحث جان بيبير ساررازاك أن التعريف الذي قدمه جان جوليان لشريحة الحياة كان قد استخدم بشكل خاطئ من قبل الكتاب والنقاد الذين لم يدركوا أن هذا الشكل «كان أقرب إلى ما سماه بريشت الجزء»^(١).

يرى جان جوليان أنه ليس المقصود أن نقدم شريحة الحياة على الخشبة، فهو يقول: «إن عرض شريحة الحياة لا يتم بالفعل المسرحي، وفك الحبكة يأتي كتوقف اختياري يحدده الكاتب بحيث يجعل المسرحية مفتوحة على الاحتمالات العديدة التي يتصورها المتفرج»^(٢). إن فكرتي الجزئية وشريحة الحياة كانتا قد استبدلتا عند الرمزيين بمحصلة شعرية عبّر عنها الشاعر أبولينير في مسرحيته «ماميل تيريزياس»:

«لا يجب أن نصور ما نسميه شريحة الحياة بل أن نوحى عالما كاملا، متكامل العناصر الدرامية، أي الطبيعة ذاتها وليس جزءا بسيطا لما يحيطنا ولما حصل في الماضي»^(٣).

(١) جان بيبير ساررازاك، «مسرح الأنا، مسرح العالم»، مجموعة فيليبجياتور، دراسات، منشورات ميديان، روان، ١٩٩٥، ص. ٦٣.

(٢) المصدر ذاته، ص. ٧٨.

(٣) المصدر ذاته، ص. ١٩.

سواء أكان المقصود بوحدة معينة بين شريحة الحياة والجزء وكامل الحبكة على الخشبة، بين العالم الحقيقي وعالم الحلم، فإن هذا الرهان المسرحي يبدو من أكثر القضايا الإشكالية بالنسبة للكتاب المسرحيين الذين بحثوا عن أجوبة متجانسة في مسرحياتهم.

سوف نقوم بدراسة تحليلية لشريحة الحياة كما شرحها جان جوليان في كتابه المسرح الحي، ومن ثم سنعاين هذا الشكل المسرحي في كتاب نظرية الدراما الحديثة. في كتابه «المسرح الحي»، يقسم جان جوليان الأعمال التي تقدم على الخشبة إلى أربعة أقسام: الكوميديا الهزلية أو الفارس، الفودفيل التي تعبر عن عمل مسرحي شعبي ولعبي مخصص لإضحاك الجمهور، الكوميديا والدراما وكل منهما نوع مستقل في حد ذاته، يدرس النفس الإنسانية وعلاقة الشخصيات بين بعضها البعض، وأخيرا التراجيديا وهي عبارة عن أرقى حالة في الفن. إنه يقول: «الكوميديا بالنسبة للتراجيديا هي تماما بمثابة النثر للشعر»^(١).

بالنسبة لجان جوليان، تنتمي المدرسة الطبيعية بكل أشكالها للمسرح الحر والسوقي نوعا ما، هذه السوقية تتجلى في التعبير وخيار الشخصيات وفي استعمال الأعراف المسرحية القديمة: «هذا المسرح الطبيعي كان يستخدم طرق القضاء أو الأعراف التقليدية القديمة، ليس فقط في ترتيب المشاهد وتقطيع الحوار بل فيما يخص الإخراج والتفسير أيضا»^(٢). هذه الخلاصة تعبّر عن تحولات الفن عبر الحياة. ما هو «خارج عن الحياة» يعني المجهول، الشيء الذي لا يرى اللامرئي، فالحياة التي لا تتضوي إلا على المفاجآت ألا تحبط توقعاتنا؟ كي نفهم محتوى تصور جان جوليان

(١) جان جوليان، المصدر نفسه، ص. ٨٧.

(٢) نفس المرجع ص. ٩٠.



يجب أن نقرأ التعليق الذي يقدمه لمسرحية «تيريز راكان» لإيميل زولا: «إن معالجة الحياة وفقا للصيغ الطبيعية هو عبارة عن قضية شبيهة بالمفاهيم الجغرافية والاستنباطات الرياضية التي تعطي النتائج. ألا يدخل اللامرئي بشكل كبير في لعبة الوجود الإنساني؟ هل يبقى مبدأ الوراثة ثابتا مدى الحياة؟»^(١).

على أولوية الحدث، التي استوحاها جان جوليان من إميل زولا أن تكون هامشية لصالح ما يسميه المجهول، لأن الحدث خاضع للمحتوم أي أننا لا نستطيع أن نغير في سياق الأحداث خصوصا عندما تجري على خشبة المسرح. إن صيغة «شريحة الحياة» كانت قد جذبت لجوليان مؤيدين ومعارضين. الأمر الذي دفعه لشرح فكرته حول المسرح في مقال عنوانه: «هل سمعتم مرة عبارة شريحة الحياة؟»، وفيه يشرح بأنها عبارة عن مسرحية قصيرة يتم إعطاء الأولوية فيها للحدث على أي شيء آخر، أي أولوية الحركة الجسدية على العنصر الروائي أو الشرحي (العامل النفسي) في المسرحية. إن الفعل المسرحي هو نواة المسرحية وحياة العرض. لكن هذا الحدث يجب أن يترك المجال للمجهول وللمفاجأة أي للامتوقع. إنه لا يتتابع وفقا لمخطط منطقي أو لتفكير عقلاني بل يجب أن يضم الحياة قدر المستطاع. يعني أن عليه أن يدمج الظاهرة الحدسية وبالتالي فهو غير محسوم ومتناسب مع كل أشكال الحياة على الخشبة.

في مقاله المنشور عام ١٨٩٢ في جريدة لوباريس، يستعمل جان جوليان الصورة التالية كي يوضح مفهوم «شريحة الحياة»: «في بستان من التفاح أو الإجاص، لماذا لا نفكر إلا بأكل تفاحة عبر تقسيمها إلى شرائح؟ لماذا لا

(١) جان جوليان، جريدة لوباريس، ٢٣ أيار، ١٨٩٢.

ناكل الشريحة وليس الفاكهة بأكملها؟ لأنها ببساطة الجزء الذي يؤكل»^(١).

إن جمالية شريحة الحياة تعطي الأهمية لعامل المفاجأة وتهاجم الحتمية المتعارف عليها في المسرحيات ذات النهايات التقليدية. وهكذا فإن أصل هذا الشكل المسرحي بالنسبة لجوليان يتجلى على الخشبة كما تتجلى حقيقة الروح أمام الإنسان. وهو يعارض الواقعية المخيفة التي «تقوم على وضع قشر الفاكهة الحقيقية على فاكهة من ورق»^(٢). وإذا كانت الواقعية تكمن في تصوير الطباع، المشاعر فإن حقيقة الروح التي تهتم جوليان والتي يجب أن يتحلى بها الكاتب المسرحي تكمن في ترجمة الظواهر من الداخل بكل ما تحويه الحقيقة من قوة وبوجود الفن. تبدو شريحة الحياة أقرب للتصور الواقعي من التصور الطبيعي والنقطة الأهم هي ارتكازها الضروري على الأهمية التي يوليها جوليان للامرئي ولل فعل المباشر الذي يجسد كل التطلعات الروحية، النفسية، والفكرية للإنسان.

كان جوليان يحاول وضع فكرته حول «شريحة الحياة» في متناول المسرحيين الفرنسيين الذين عاصروه لكنه لم يجد صدى لكتابات سوى عند الكتاب الأجانب. ربما أنه نسي الالتفات إلى صديقه القديم أندريه أنطوان، المخرج الذي أرسى قواعد الإخراج المسرحي في فرنسا، كي يضع أمام الجمهور أعماله المسرحية التي عبرت عن نتاج تأثره بالمسرح الطبيعي والرمزي والتي غلب عليها التماهي بين المادي واللامادي. في تعليقه على مسرحية «البحر» لجان جوليان، يقول الناقد جول لوميتز: «إن مسرحية «البحر» لجوليان تتم عن صدق عميق وفي بعض المواضع تبدو قوية على المستوى الدرامي بحيث يبدو أن السيد جوليان مخلص لنظرياته حول

(١) جان جوليان، «شريحة الحياة»، جريدة لوباريس، ٢٨ تشرين الأول، ١٩٩٢.

(٢) جان جوليان، «المسرح الحي»، ص. ١٠٢.



«شريعة الحياة» فقد أراد أن يخضع أعماله المسرحية لضرورات فنه الذي شرحه في كتابه (المسرح الحي)^(١). من هذه النقطة، إن مصطلح «شريعة الحياة»، كان عرضة لانتقادات عديدة أهمها ما قاله فرانسيس سارسي الذي قارب بينها وبين مسرحيات إميل زولا في قوله: «ظهرت في المسرح ظاهرة «شريعة الحياة» التي تشبه الكوميديا الخفيفة المليئة بالكلمات الساخرة والهزيلة. حيث إن جان جوليان يرفض التقنيات المسرحية السائدة في نهاية القرن التاسع عشر ويهاجم المجتمع البرجوازي في مسرحيات قصيرة يعتقد أنها ستشكل نموذجا لمسرح المستقبل»^(٢).

أما بالنسبة للنقاد المعاصرين، تبدو مسرحيات جوليان أقل حداثة مما كانت عليه لأن الفن قد تطور وطرأت عليه تأثيرات كبيرة آتية من الدول الأوروبية الأخرى. في هذا الصدد، يقول دافيد ليسكو: «إن مسرحيات جان جوليان تبقى محددة في إطارها الزمني في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين وهي غير صالحة لهذا الزمن بسبب البعد النقدي المحدود وتغير ذوق الجمهور»^(٣). استطاع جان جوليان أن يروج لظاهرة «شريعة الحياة» التي تفاعل معها المسرح الأوروبي في ذلك الوقت سواء بالقبول أو الرفض. لكن السؤال الذي يطرح نفسه إزاء هذه العبارة المسرحية المهمة بعد تزايد الشكل الدرامي القصير (المسرحيات القصيرة): هل يمكن أن نقول إنه ازداد تبلورا ونضجا واكتسب خصوصية درامية؟

(١) جول لوميتير، جريدة لوباريس، ٢٩ تشرين الثاني، ١٨٩٢.

(٢) فرانسيس سارسي، «أربعون عاما» من الحياة المسرحية»، المجلد ٤، ص. ١٢٩.

(٣) دافيد ليسكو، في مقاله «جان جوليان، نظرية وممارسة المسرح الحي»، مجلة دراسات مسرحية، العدد ١٥، مركز الدراسات المسرحية، لوفين لا نوف، ١٩٩٩، ص. ٣٠.



الشكل الدرامي القصير حسب بيترزوندي

يعتبر كتاب «نظرية الدراما الحديثة» إحدى الدراسات المهمة في القرن العشرين حيث إن بيترزوندي يعالج فيه أزمة الدراما في بداية القرن العشرين. تلك الأزمة التي أطلقت العنان للمسرحية ذات الفصل الواحد التي تمثلت في كتابات ستريندبرغ، تشيخوف وماترلينك. في هذا الفصل سوف نعاين نظرة زوندي لهذا الشكل الدرامي القصير والمسرحية ذات الفصل الواحد. حاول زوندي تحليل توجه الكتاب واهتمامهم بالمسرحية ذات الفصل الواحد التي أتت كرد على عجز الفصل «أو المشهد» المسرحي الذي تم التركيز عليه في المسرحية وعلى تطور الحبكة فيه خصوصا في مسرحيات نهاية القرن التاسع عشر. لقد خصص فصلا كاملا في كتابه حول المسرحية ذات الفصل الواحد لكي يشرح بنية الكتابة الدرامية عندهم.

بالنسبة له، من الضروري أن نميز بين المسرحية ذات الفصل الواحد والدراما من ناحية التكامل العضوي وبطريقة تصور الحدث فهو يعتبر أن الفعل المسرحي في المسرحيات ذات الحبكة يعاني من «عجز درامي وأزمة في الحدث»^(١). ويتجلى ذلك في عزوف الجمهور عن القودفيل والمسرحيات ذات الحبكة. في هذا المعنى، يعتبر زوندي أن الحدث يولد من الحالة القائمة بحد ذاتها وليس من الصدام بين البشر. وهكذا فإن مسرحيات ماترلينك وستريندبرغ ذات الفصل الواحد لا تظهر أي حالة تناقض وهي

(١) بيتر زوندي، نظرية الدراما الحديثة، منشورات لاج دوم، سلسلة مسرح البحث، ترجمة عن الألمانية باتريس بافيس، باريس، ١٩٨٣، ص. ٧٧

متكاملة من دون صراع يؤدي إلى تغيير الأحداث عند الشخصيات. يعتبر زوندي أن «المسرحية ذات الفصل الواحد ولدت في عصر الحتميات»^(١)، هذا العصر وُحد الكتاب المسرحيين على اختلاف أساليبهم ومواضيع كتاباتهم، سواء الرمزية في مسرح ماترلينك والطبيعية عند ستريندبرغ. إن نقطة الانطلاق في المسرحية ذات الفصل الواحد هي التوتر أو التركيز الدرامي الذي لا ينشأ من «الحدث بين الشخصيات. يجب أن يكون الحدث مدمجا مع الحالة المسرحية»^(٢).

من جانب آخر، إن الأنا الملحمية هي التي تتسق وتبرر وجود الأشكال الدرامية المجزأة. يعتبر زوندي أن كتابات ستريندبرغ تبرهن أن المسرحية ذات الفصل الواحد تزود المسرح بدراما لا تتجم عن العلاقات الإنسانية. نجد هذه الفكرة في «إحدى عشرة مسرحية قصيرة» (١٨٨٨-١٨٩٢)، في مسرحية «الأب» (١٨٨٧) التي يظهر فيها ستريندبرغ أن الأحداث مصورة من قبل الكاتبن فهو الذي يعلن الصراع بينه وبين زوجته. يسمي زوندي هذه المسألة «لعبة المتناقضات» التي تعتمل في روح الكاتبن لدرجة أن هذه اللعبة لا يمكن أن يتم التعبير عنها بوجود الحبكة بعد سنتين. يتخلل ستريندبرغ عن فكرة الحبكة في دراسته المعنونة «المسرحية ذات الفصل الواحد» (١٨٨٩) والتي يعتبر فيها أن المشهد الواحد يمكن أن يحل محل المسرحية ذات الحبكة والعرض بشكل كامل: «مشهد، ربع ساعة، يمكن أن يكون المسرحية ذات الفصل الواحد»^(٣). يشدد زوندي على التمييز بين المسرحية ذات الفصل الواحد والدراما، هذا التمييز يشمل النوعية والكمية

(١) نفس المصدر.

(٢) نظرية الدراما الحديثة، ص. ٧٧.

(٣) أوغست ستريندبرغ، المسرحية ذات الفصل الواحد، في «إحدى عشرة مسرحية قصيرة، ميونيخ، ١٩١٨، ص. ٣١٠.



وذلك بحسب الطريقة التي يجري فيها الحدث وبحسب طبيعة التصعيد الدرامي: «إن المسرحية ذات الفصل الواحد ليست تصغيراً للدراما، إنها جزء من الدراما، قائمة بحد ذاتها ومتكاملة العناصر. المشهد الدرامي هو النموذج الأساسي لهذه المسرحية. المسرحية ذات الفصل الواحد هي نقطة الانطلاق أي الحالة وليس الحدث الذي تتغير فيه قرارات الشخصيات وبالتالي فهي تغيّر الحالة الأولية للمسرحية لتقودها نحو النقطة النهائية المتمثلة في الحل»^(١).

يعتبر كتاب نظرية الدراما الحديثة لبيتر زوندي الكتاب الأكثر أهمية حول نظريات الدراما وأزمته التي بدأت في السنوات ١٨٨٠، وبكلمة دراما نقصد الشكل الدرامي في المسرح. تعاني الدراما من أزمة بشكل متكامل ورغم تأثرها بالرواية والشعر فإن الدراما ما تزال بحاجة إلى أطر أكثر وضوحاً كي تجد طريقها إلى المشاهد والقارئ. إن ولادة الإخراج المسرحي في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين كان له التأثير الكبير في الدراما مع أن الإخراج المسرحي اكتشف قصور الدراما وعدم كمالها البنيوي ولذلك فهي بحاجة دائمة إلى الإخراج.

من الأفضل استخدام مصطلح تحولات الدراما أو تبدلات الدراما بدلا من مصطلح أزمة الدراما وبكلمة تحولات أو تبدلات الدراما لا نعني تغييرات كاملة وجذرية للدراما بل تعديلات طفيفة تكتسبها مع مرور الزمن. لقد نقد زوندي وعوتب لأنه بشّر بنهاية الدراما في السنوات الخمسين من القرن المنصرم. فقد كان يؤمن بفكرة تجاوز الدراما ويقول مثلاً أن بريشت تجاوز الشكل الدرامي الحديث في زمانه. إلا أن البعض تحدث عن الانتقال من

(١) نظرية الدراما الحديثة، ص. ٧٨.

دراما الحياة إلى دراما في الحياة. الكاتب سليمان كتب «المسرح الحديث، البوستدراماتيكي» (أي ما بعد الدراما) وتحدث فيه عن العلاقة المزدوجة بين المسرح والدراما. يعتبر أن المسرح ليس خاضعا للدراما لكنه يمضي في طريقه تماما كما تمضي الدراما في طريقها لكن قد يتلاقيا بمحض الصدفة. في كتاب سليمان يسمي المسرح البوست دراماتيكي (بعد الدرامي) ويعالج قضية المسرح المعاصر. يقول إن الجديد يمكن أن يتجسد في كتابات صموئيل بيكت. يعتبر أيضا أن الأعمال المعاصرة هي معيار الحكم على الأعمال المسرحية وبهذا فإنه يعطي الأهمية الكبرى لأعمال الكتاب المسرحيين المعاصرين. في هذا الكتاب يسمي بوضوح المصطلح الذي استخدمه تيودورو أدورنو عن موت الدراما. إن الرقص الكورالي في المسرح يعتبر أحد أهم علامات الحداثة في المسرح الحديث والمعاصر حيث إنه يتكلم عن الجسد المجزأ وهو يعتبر كرد قوي على تجاهل المجتمع للجسد. وبحركات الرقص يضع الراقص جسده أمام الخشبة فيؤكد وجوده بشكل قوي ويوصل رسالة واضحة للمشاهد وللمجتمع كأنه يقول: «يجب أن نرى ونسمع تعابير وحركات هذا الجسد».

نعود إلى كتاب سليمان حيث يتكلم الكاتب عن الأشكال غير المسرحية. موت الدراما: إن نواة الدراما هو البعد الدراماتيكي فالدراما هي اللقاء مع الآخر أي بمعنى أنه طالما هناك مواقف زوجية هناك أسئلة يمكن طرحها على العالم. اقترح سليمان إعادة طرح الدراما أو خلق الدراما: إنها محاولة للرد على البوست دراماتيكي. يقول فيكتور هيفو «في كل مرة أكتب دراما يجب علي أن أراجع شكلها». فالمسرح هو المكان الطبيعي للطوباوية حتى ولو كانت صغيرة أحيانا والمسألة تكمن في كيفية إحياء هذه الطوباوية من قبل كتاب المسرح مثل مارغريت دوراس، أنتونان آرتو، غوردون كريغ...



مسرحيات مارغريت دوراس ذات فاتورة كلاسيكية ومن أهم من أخرج مسرحياتها المخرج كلود ريبي. مثال الحب الإنجليزي التي تعتبر كمثال لإعادة إحياء الدراما.

الدراما كما سمّاها بيتر زوندي: يجب ألا نعطي القسمة المسرحية للأعمال الأدبية تبعاً لمضمونها وإنما تبعاً لشكلها الفني. إن دراسة العمل المسرحي يتطلب الولوج إلى تقنية هذا العمل. بنى زوندي آراءه حول انحدار الدراما وحول البعد الفلسفي للشكل الدرامي. إن ما يؤكد هذا التحول أو هذا الانحدار هو العلاقة بين الشكل والمضمون. الشكل هو المضمون المغلق والمضمون هو شكل هذا المضمون. في السنوات ١٩١٠-١٩٢٠ كان الشكل متأخراً عن المضمون (حسب الماركسيين) الذين كانوا يتكلمون عن الإنسان الوحيد المستغل المتعب من فقدان الأرض (أغلوتينا) وهي نقاط محورية تم نقاشها مطولاً. تتعلق المضامين الجديدة بالفلسفة الحديثة للدراما وهذا ما كان يتهم به مناصرو فرويد. «الإنسان المبعد» هي عبارة لآرثر أداموف: منذ تاريخ المسرح حتى السنوات ١٨٨٠ كان الإنسان في علاقة مع تبادل الآخر في حوار مع الآخرين. ومن حينها كان هناك تعطيل في مسيرة هذه العلاقات وتبع ذلك تعطل في الشكل الدرامي.

ولد زوندي عام ١٩٢٩ وكتب نظريته «نظرية الدراما الحديثة» عام ١٩٥٤، ومن هنا فإن نضوج زوندي واضح في كتاباته، رغم ذلك توالى عليه الانتقادات. يجب قراءة كتابه «سبع دروس في القصيدة المسرحية» لفهم مفترق القرنين ١٩ و ٢٠ ولفهم مستقبل الدراما. هناك أفكار ونقاط علام تهمّنا وتنتمي إلى تلك الإرادة في خلق قاموس جديد للدراما (لغة جديدة). هناك حاجة لمصطلحات جديدة مثلاً البطل لم يعد يهم أحدا... قال دريدرو: يجب تغيير الدراما خصوصاً بما يتعلق بالعلاقات العائلية (الأب

البنيت الابن)... وظهرت بذلك تلك الجرأة التي تنادي بإعادة خلق الدراما .
أما لوكاكش فقد قام بقطيعة فهو ماركسي ويعتبر أيضا كأبو الوجودية فقد
قام بدراسة معمقة لهيغل .

في كتاب زوندي نلاحظ نرجسية واضحة تهتم بالبنية الأساسية
للمسرحية: الفن ليس انعكاسا للواقع ولكن واقع هذا الانعكاس . قام زوندي
بنقد راديكالي لمسرحية سترينديبرغ «الأشباح» . أطلق اسم الأنا الملحمية
على الشخصية التي تتفصل عن الآخرين شخصية مشاهدة . تعتبر مسرحية
«الأشباح» كمونتاغ من الأشكال القصيرة في المسرح... الموضوع الرابسودي
هو الذي يتحول من الدرامي إلى الملحمي والذي يمر من الداخل إلى الخارج .
إن فكرة تأخر الشكل عن المضمون هي فكرة خطيرة . إن سترينديبرغ ليس
مرحلة نحو بريشت لكن ماتيس سيزان هو مرحلة أولى نحو التكيبية . يقول
لوكاكش: هناك فترات ازدهار للدراما وفترات انحدار أيضا . هناك انفتاح
من قبل لوكاكش فهو يدرس ايرودياد كنوع من المسرح الانطباعي .

معنى الذاتي أو الداخلي في الدراما المطلقة هو ذلك العدد من
الشخصيات وما ينتج عنهم من عقبات درامية: صدام ، عواطف ، مصالح ...
الدراما ليست كل شيء في المسرح لكنها تعتمد على الشكل الملحمي
وهناك أثر واضح للذاتية على الدراما . العلاقة في الدراما المطلقة هي
علاقة شخصية داخلية . الدراما هي ما تمثله بعض الشخصيات الحية
أمامنا على الخشبة . هناك أزمة في السرد ، القصة ، وفي الأسطورة ومجمل
أحداث المسرحية .

المسرح هو فن الحاضر بحيث نرى أمامنا بعضا من الأشخاص وهم
يحضرون شيئا ما ، نفكر دائما بقدمهم وبحضورهم على الخشبة حتى ولو



كان الحدث في الماضي والآن نتذكر تفاصيله. بالنسبة لهيغل الدراماتيكي هو ذلك الناتج أو المحصلة الجدلية للملحمي والفنائي. الدراماتيكي هو جعل ما هو موضوعي ذاتي وجعل ما هو ذاتي موضوعي. أي أن الشخصية ستقول ما يجري معها ومع الأشخاص الآخرين الذين سيتلقون كلامها. سيرد الآخر بشكل ذاتي (شخصي)، وسوف تتعمق تلك الذاتية داخل الشخصية. يعتبر زوندي أن هذا الأمر كاف فنحن بحاجة إلى ذاتية موضوعية لكي تدخل في الشكل الدرامي وهو ما يسميه الموضوع الملحمي أو الأنا الراوية. يجب أن نرى من يروي الحكاية في العالم. ومنها الحاجة لرؤية ضمير آخر، الشخص الذي يروي هذا العالم.

الموضوع الملحمي هو ذلك الشيء الذي يبرهن أن هنالك طلاقاً بين الذاتي والموضوعي، بين العالم والإنسان، بين الـ «أنا» والـ «هو». هذا ما يترجم التباعد بين الشخص والعالم. يمكن شرح الموضوع الملحمي ببعض الحركات والعلامات النصية كالمونتاج، أداة النص. النموذج المفاير للدراما والذي يطرحه زوندي هو نموذج يتعلق بنهضة معينة في المسرح. هذا النموذج يأخذ شكله من العناصر الملحمية حيث لا مقدمات في المسرحية وحيث يتوجه الكاتب إلى المتفرجين، يمكن أن نسمي هذا الشكل شعراً مسرحياً أو مسرحاً شعرياً.

أزمة المسرح في السنوات ١٨٨٠

لفهم تطور المسرحيات القصيرة علينا فهم أزمة المسرح التي أسهمت بتجديده في أوروبا وفرنسا. لذلك سوف نعتمد على تصوّر ستريندبرغ للتجديد المسرحي القائم على المشهد الوحيد. في الواقع، عرف المسرح الغربي أزمة حقيقية في السنوات ١٨٨٠ حيث اعتبر ستريندبرغ أنه لا يوجد مسرح في ألمانيا ولا في إنكلترا. يرى ستريندبرغ أن ظهور الشكل الدرامي القصير جاء نتيجة رد على أزمة الدراما في اللحظة التي شهد المسرح نشوء الإخراج المعاصر.

وفي هذه الحال، إن أهم ما يميّز أزمة الدراما هو أنها لم تحدد أطر المسرح في قواعد جاهزة ولم تعد إنتاج المسرح الكلاسيكي بل فتحت المجال أمام تيارات مسرحية تداخلت بقوة بهدف إرضاء رغبة الجمهور. وبعيدا عن المسرح الكلاسيكي الذي ابتعد عنه الجمهور لكن الطبقة البرجوازية ظلت تحضر عروضه، فضّل الكثير من الكتاب والمخرجين التعامل مع المسارح الصغيرة التي تميّزت عروضها بالتجديد. يشرح ستريندبرغ هذه الحال في كتابه «الدراما الحديثة والمسرح المعاصر»: «يعتبر ساردو ممثل الكوميديا الرسمية للطبقة البرجوازية، وهو يعبر عن نهاية عصر يسدل ستاره على مسرح كلاسيكي، استغل ساردو كل الوسائل لدعم شخوصه المسرحية وحبكاتة القديمة. في عهد الجمهورية، تكوّنت فئات جديدة تجاوزت مسرح الإمبراطورية الكلاسيكي الذي بات يصنف من مقتنيات الماضي. وفي النتيجة، بدأ البحث عن أشكال مسرحية جديدة كميدان للتنافس بين الكتاب والمخرجين»^(١).

(١) أوغست ستريندبرغ، «المسرح القاسي والمسرح الصوفي»، ترجمه للفرنسية مازغريت دييبل، دار غاليمار، سلسلة تطبيق المسرح، ١٩٦٤، صفحة ٧٣.

من المؤكد أن أزمة الدراما التي طرحت نفسها في العام ١٨٨٠ ألفت بظلالها على النص المسرحي. وفي هذا الصدد، نذكر الناقد بيتر زوندي الذي يشير إلى تلك الأزمة في كتابه «نظرية الدراما الحديثة»، يقول: «كتاب كثر مثل ستريندبرغ ومايتزلينك مالوا في كتاباتهم المسرحية نحو المسرحية ذات الفصل الواحد لأن الشكل التقليدي للدراما أضحى إشكاليا، وهنا فقد عمد هؤلاء الكتاب لإنقاذ الشكل الدرامي»^(١).

عوّد المسرح الكلاسيكي الجمهور على زمن معين للمسرحية يقارب الساعتين، فحضور المسرحية يعني الدخول في فضاء خاص حيث إن العروض الكلاسيكية كانت تدوم لساعات وتعرض لعدة أيام في القرن السابع عشر. غالبا ما كانت التراجيديات والكوميديات الكبيرة تُسبق بمقاطع صغيرة كانت تسمى «الفواصل» التي كانت تضع المتفرجين في جو المسرح وتقلهم من الواقع إلى الخيال، مما يسمح للأشخاص المتأخرين عن المسرحية بالوصول في الوقت المحدد^(٢).

وهكذا فإن المسرحية القصيرة كانت تسمح بتمرير المسرحيات الطويلة أو التمهيد لها. أحيانا كان الجمهور يتذمر من المسرحية الطويلة ويتدافع ويثير الشغب بسبب أحداث المسرحية الطويلة والمملة، فكان لا بد من إدخال مسرحيات قصيرة «الفواصل» لتسلية الجمهور ولشدّه لمتابعة العرض الطويل. هذا ما كان يعرض خلال مسرحيات موليير حيث كانت تقدم الفواصل ومن ثم اعتمد البرولوغ للتمهيد للمسرحيات الطويلة (حتى منتصف القرن التاسع عشر). بعد ذلك شكلت لحظة رفع الستار خطوة مهمة

(١) بيتر زوندي، «نظرية الدراما الحديثة»، صفحة ٧١.

(٢) نويل غيبير، «الساعات القصيرة أو مسرح الساعات الست المسائية»، مقال منشور في مجلة باغاتيل بوليتيرنتيه، نصوص جمعها فيليب بارون وأن مانتيريو، بيزانسون، المنشورات الجامعية في منطقة فرانك كومتواز، ٢٠٠٠، ص. ٣٠٣.

لجذب الجمهور حتى بداية القرن العشرين: كان الستار يرفع لتقديم مسرحية قصيرة هزلية تسبق المسرحية الطويلة وذلك منذ نهاية القرن الثامن عشر حتى بداية القرن العشرين. كان يسمح عرضها بتحضير الصالة ويدخل النبلاء واستقرارهم في أماكنهم. مثلاً قدم مسرح الكوميدي فرانسيز في فرنسا مشهداً قصيراً للكاتب ألفرد دو موسيه قبل عرض تراجيديا فيدر لراسين^(١).

وهكذا فإن عرض مسرحيات قصيرة على شكل فواصل قبل وأثناء المسرحية الطويلة كان يسمح بالاحتفاظ بالجمهور طوال العرض وبتنوع إيقاعها. نذكر أن بعض النصوص التي كانت تسمى «نصوص الحالات» لم تعد تستخدم اليوم. مثلاً في القرن التاسع عشر كانت تستخدم البرولوجات لإعادة فتح مسرح معين أو من أجل إحياء احتفال في قصر أحد الأمراء أو من أجل توقيع إحدى الاتفاقيات بين الملوك. أما اليوم فلم تعد تلك العروض موجودة أبداً. لكن ظهر ما يسمى بمسرح الرصيف الذي يقدم عروضاً قصيرة تجذب المارة وتقام في المهرجانات من قبل فرق مختصة. وهكذا فإن الأشكال المسرحية القصيرة التي كانت تعرض في القرون السابع والثامن والتاسع عشر قد اختفت تماماً من ممارسات المشتغلين في قطاع المسرح في القرن العشرين.

(١) جورج غوبيه و أن ماري إيجيه، «رفع الستار»، في قاموس المسرح الموسوعي، كورفان، مصدر ورد سابقاً، ص. ٩٨١.



تجديد الشكل الدرامي

في نصه المنشور عام ١٨٨٩ حول «الدراما الحديث والمسرح المعاصر»، يطالب ستريندبرغ بضرورة تجديد الشكل الدرامي معتمداً على بنية المسرحية ذات الفصل الواحد. وفي صلب تجديده للكتابة المسرحية، يعود ستريندبرغ للدراما الطبيعية، ومن هنا ظهر نوع جديد سمّاه «مسرحية الربع ساعة» باعتبار أن «المسرحية قصيرة جداً فهي تعرض في غضون خمس عشرة دقيقة»^(١).

إن تجديد الشكل الدرامي يتطلب تغييراً في مفهوم زمن الدراما الذي يعيد النظر في التعريف الأرسطوطاليسي للتراجيديا وللقواعد الموروثة من المسرح الفرنسي الكلاسيكي المتعلقة بالعرض، الحبكة وفك الحبكة. في هذا الإطار، يفسر الباحث جان بيير سارازاك في كتابه «المسرح الحميمي» رغبة ستريندبرغ بالاعتماد على المسرحية ذات الفصل الواحد: «تحتوي بعض مسرحيات ستريندبرغ مجموعة من شرائح الحياة وتضمها في مسرحية واحدة، وبعضها تشمل اختصاراً للكون عبر اختصار الفعل والحبكة والزمن. ففي مخبره المسرحي قام ستريندبرغ بالاستفادة من تجارب إميل زولا ومايتزلينك عبر تقليص المسرحية إلى فصل واحد. وبغض النظر عن الخلاف بين المدارس المسرحية لا شك أن لهذا الكاتب خصوصية مسرحية في المسرح المعاصر، فقد فتح لنا طريقاً واسعاً يستحق الوقوف

(١) أوغست ستريندبرغ، «مسرح العنف والمسرح الصوفي»، مرجع ذكر سابقاً، ص. ٧٣.

عنده: التقاطع بين العالم الصغير والعالم الكبير في المسرح، التجاذب بين مسرح الأنا ومسرح العالم»^(١).

ويعتبر سارا زاك أن لأعمال ستريندبرغ المسرحية قيمة ترفعها لدرجة «النماذج الأولى»^(٢)، باعتبار أن الكاتب جَرَّب المسرحية ذات الفصل الواحد المتمثلة بعرض مشهد واحد وطويل، مشهد من دون بداية ولا نهاية، ينوب عن المسرحية الموزعة على فصول ومشاهد. في هذا الاتجاه، تجدر الإشارة إلى أن مسرح ستريندبرغ يندرج ضمن ما يسميه «النهاية الدرامية» أو «اللوحات الحية» التي تعرض في ساعة واحدة ليس أكثر، حيث نُوِّه إلى ذلك بعد عودته من رحلة إلى ستوكهولم: «كل حياتي دارت أمامي على شكل لوحات حية». وقد أراد ستريندبرغ تجديد بنية المسرحية بحد ذاتها، وخصوصا مفهوم الحوار، فهو يقول في مقدمة مسرحيته «الآنسة جولي»: «فيما يتعلق بالحوار، خالفت التقاليد المسرحية بعض الشيء، لم أقدم شخصياتي على أنها أشخاص قليلة الخبرة تطرح أسئلة غبية وتثير أجوبة روحية. كان الحوار تائها وقد تطور منذ المشاهد الأولى عبر التركيز على موضوع الحديث الذي عملت على إغناؤه، تحميله المعاني، دفعه نحو الأمام كما لو أنني أعزف قطعة موسيقية»^(٣).

وهكذا فإن تجديد الحوار في مسرح ستريندبرغ لا يقتصر على تقديم انعكاس للحوار في الحياة اليومية، إنه يلمس المحادثة الحقيقية والبنية الشعرية للدراما الحديثة. في مسرح ستريندبرغ، يحل المونولوج الداخلي -الذي تقوله شخصية واحدة كالبطل مثلا - محل حوار الشخصيات الظاهر، وهذا ما يسميه بيتر زوندي «الضمير الحي» و «الموضوع الملحمي».

(١) جان بيير سارا زاك، «المسرح الحميمي»، أكت سود، سلسلة زمن المسرح، ١٩٨٩، أرل، صفحة ١٢.

(٢) نفس المصدر، ص. ٦٥.

(٣) ستريندبرغ، مقدمة مسرحية «الآنسة جولي»، ص. ٨.



في هذه المقدمة، طوّر ستريندبرغ نظريته حول ما كان يسمّى آنذاك الدراما الحديثة. وقد نوّه إلى أنه: «في البلدان التي يوجد فيها أفضل مفكري القرن، أي إنكلترا وألمانيا، مات الفن الدرامي. في بلدان أخرى، ساد اعتقاد كبير بأن تجديد المسرح يكمن في إعطاء الأشكال المسرحية القديمة مضمون العصر.. لكن في الحقيقة لا يوجد شكل درامي جديد قابل للتكيّف مع المحتوى الجديد للعصر كما أن النبذ الجديد يطوف من الزجاجات القديمة. بالنسبة للتجديد في مسرحي، حاولت حذف توزيع المسرحية في فصول ومشاهد، وبالتالي فإن زمن مسرحيتي يستغرق ساعة على الأكثر»^(١).

يعتبر ستريندبرغ أن التجديد الدرامي لا يمكن أن يتم من دون إضفاء أفكار جديدة وقوالب مسرحية محدّثة بعيدا عن القوالب القديمة الموروثة عن المسرح الكلاسيكي. كان التجديد الدرامي ضرورة ملحة في بداية القرن العشرين، قدم الكتاب من خلاله دفعا جديدا للشكل الدرامي وبالتالي فإن المسرحيات القصيرة انتعشت وتطورت مع معطيات الحياة اليومية. سمح التجديد الدرامي بظهور الأشكال الأولى للمسرحيات القصيرة مثل «شريحة الحياة» و «المسرحية ذات الفصل الواحد»، إلى أن أخذت تلك الأشكال مكانها في المسرح المعاصر وازدهرت حتى يومنا هذا. هنا يعود الفضل لوجود جزء كبير من المسرح المعاصر إلى هؤلاء الكتاب الذين دفعوه نحو الأمام فباتوا علامة فارقة في صيرورته وتاريخه.

من جهة أخرى، من الضروري التساؤل إذا كان كتاب المسرحيات

(١) المرجع ذاته ص. ٩.

القصيرة قد عرفوا كيفية سدّ الفراغ الذي أحدثته أزمة المسرح في نهاية القرن التاسع عشر، إذا استطاعوا أن يقدموا حلولاً دراماتورية وإخراجية للعرض، أو أنهم فقط اكتفوا بوضع يدهم على مكنن الإشكالية المسرحية في أيامهم. لذا علينا دراسة الشكل المسرحي القصير عند ستريندبرغ الذي يحتل مكانة خاصة في المسرح الحديث فهو يعتبر من بين كتاب «ما بين القرنين» ويمثل أحد رموز المصالحة بين التيار الطبيعي والرمزي.



مفهوم المشهد الوحيد عند ستريندبرغ

أشرنا إلى الأهمية الخاصة التي يحتلها مسرح ستريندبرغ في المسرح المعاصر، ويجب أن نشير أيضا إلى المسرحيات القصيرة التي تحتل مكانا مهما في مسرحه، إضافة إلى بساطة أسلوبه المسرحي خصوصا في مسرحيته «الأنسة جولي».

بالنسبة لستريندبرغ، يجب أن تكتب المسرحية على شكل «مشهد واحد»، ومن هنا تأتي عبقرية الكاتب الذي يجب أن يمحور المسرحية حول ذلك المشهد. ينتقد ستريندبرغ «المسرحية ذات الحبكة» باعتبارها تحتوي على «الأخطاء وعلى كل ما هو مصطنع». ومن هنا فإننا نستطيع أن نركز على التطور السيكلولوجي عندما نقرأ مقطعا من نصّه المكتوب عام ١٨٨٩ الذي يقدم فيه مفهومه عن «المسرحية ذات الفصل الواحد»: «يبدو أن المشهد الواحد، المسمّى ريع ساعة، قد أصبح المشهد الأكثر ملاءمة للإنسان المعاصر. لهذا النوع أصول في المسرح: في القرن الثامن عشر كان هناك كاتب يدعى كارمونتيللا وقد كان سبّاقا في تطوير الأمثال الدرامية. تطور ذلك النوع على يد لوكليرك، ووصل إلى حد الكمال مع ألفرد دو موسيه وأوكتاف فويه، لنصل أخيرا إلى المسرحية ذات الفصل الواحد التي تعتبر كدراما المستقبل»^(١).

هذا المفهوم الجديد للمشهد يقتضي تركيزا عاليا للدراما حيث إن «كل دراما يجب أن تقلّص إلى مشهد وحيد»، بحسب تعبير ستريندبرغ^(٢). في هذا السياق، وفي مقال عن المسرحيات القصيرة، يقول الباحث جوزيف دانان إن

(١) المصدر ذاته.

(٢) المصدر ذاته.

«التركيز الدرامي قد تجاوز الفصل الواحد ليستقر في مشهد واحد»^(١).

يبدو أن المدة القصيرة لمسرحية «الآنسة جولي» هو ما يميز كل مسرحيات ستريندبرغ الذي طوّر مفهوم الشخصية عبر زمن قصير مركزا على ملامحها الأساسية ومتجاوزا التفاصيل غير الضرورية. ومن هنا فهو يركز على ما يسميه لبّ المسرحية أو نواة الجوزة. يقول في رسالة أرسلها إلى صديقه جورج براند: «يوجد في كل دراما مشهد وحيد، أريد ذلك المشهد، ما عساني أفعل بالبقية؟ ما الفائدة من إزعاج ستة أو سبعة ممثلين كي يحفظوا المسرحية بأكملها؟ في فرنسا، كنت أكل دائما خمس شرائح من لحم الخروف، وكان يصاب الناس بالذهول! كانت كل شريحة تتألف من ضلع عليه لحم وبعض الشحم الذي كنت أتركه، وفي الداخل كان هناك نواة العضل أو ما أسميه بلب الجوزة. كنت أدع كل شيء وأكل هذه النواة. والآن أود أن أقول للكاتب الدرامي: أعطني لب الجوزة في مسرحيتك!»^(٢).

يمكننا أن نرجع لقول الكاتب جان بيير سارازاك عن مسرح ستريندبرغ فهو يوضح ازدواجية المشاهد لديه: «يبدو أن المشهد في مسرح ستريندبرغ يفرق في الكلام، حادا، مضطربا، بعيدا عن المشاهد التي تكثر فيها الفراغات والانتظار التي كانت سائدة في ذلك الوقت، إنه مسرح تتكلم فيه الشخصية كما لو أنها تقول الكلمة الأخيرة وكأنها تريد الكلام نيابة عن الشخصية الأخرى»^(٣).

وعلى هذا النحو إن المقطع الأخير من مسرحية «الآنسة جولي» يكفي

(١) جوزيف داتان، «الشكل الدرامي القصير، مخبر الدراما»، منشورات الكوميديا الفرنسية، باريس، ١٩٩٨/١٩٩٧، العدد ٢٦، ص. ١١٧.

(٢) ستريندبرغ، «رسالة لجورج براند»، في كتابه «المسرح القاسي والمسرح الصوفي»، ٢٩ تشرين الثاني ١٨٨٩، ص. ١١٥.

(٣) جان بيير سارازاك، «ستريندبرغ والمشهد»، في مجلة المسرح الشعبي، العدد ٢٧، ص. ٣٧.



لطرَح الحالة الإشكالية بين الخادم جان الذي يسيطر على الموقف وبين جولي التي فقدت رشدها جراء ما أصابها ليلة العيد. أما الحبكة فهي في منتصف المسرحية في اللحظة التي أدركت فيها جولي الغلطة التي اقترفتها مع جان، وبعدها تتالت المسرحية على شكل مواجهات بين الاثنين. إن زمن الدراما المركز، في نهاية المسرحية، يعلن الخطر الحقيقي بالنسبة لجولي التي لم تعد تجد مخرجاً لمصيبتها بعد أن بات وصول والدها الكونت مؤكداً، حيث شكّل هذا الوصول بداية فك الحبكة، ومنذ تلك اللحظة بدأت التعاسة تخيم عليها فلم يعد في وسعها إلا أن تضع حداً لأيامها كي لا تواجه العار.

يعبّر ستريندبرغ عن تقسيم مسرحيته «الآنسة جولي» بقوله: «بالنسبة للشكل التقني المسرحية، ألغيت توزيع المشاهد والفصول، وفعلت ذلك في مسرحيتي «الخارجون عن القانون»، مع أن ذلك الأمر قابل بقليل من النجاح. كانت مسرحيتي مؤلفة من خمسة مشاهد قبل أن أطبعها وقد ساورني الشك بأنها ستحاكي المسرحيات الكلاسيكية، لذلك أحرقتها ومن رماد ذلك الحريق أخرجت مشهداً واحداً من خمسين صفحة مدتها ساعة واحدة»^(١).

في مسرحية «الآنسة جولي»، يدور الحدث في منتصفها، والزمن المقدم هو زمن الأزمة، أي منذ بداية المشكلة التي تفرضها الحبكة وبالتالي فإنها تفرض وجود حل درامي الذي غالباً ما كان يوجد في نهاية المسرحية الكلاسيكية. إذن فالمسرحية القصيرة قد بلغت أوج التركيز الدرامي في مشهد واحد وهذا ما كان يبحث عنه ستريندبرغ: «في كل دراما يوجد مشهد وحيد، هذا ما أريده»^(٢).

(١) ستريندبرغ، «المسرح القاسي والمسرح الصوفي»، المصدر ذاته، ص. ٨٤.

(٢) المصدر ذاته.

الشكل الدرامي القصير عند موريس ماترلينك

إن الحديث عن المسرحيات القصيرة في نهاية القرن التاسع يقودنا لدراسة مسرح ماترلينك اللاحركي. في عام ١٨٩٠ نشر ماترلينك مسرحيتي «العميان» و«الدخيل» وبعد ذلك «داخل» عام ١٨٩٤، تشكل هذه المسرحيات ثلاثية الدراما اللاحركية. يقول ماترلينك عن مسرحياته: «أود أن أعطي القيمة لوجود روح قائمة بذاتها وسط فضاءات واسعة غير فعالة»^(١).

بالنسبة للمسرحية ذات الفصل الواحد، يبرر وجودها من كون الكاتب لا يصف تطور نزاع أو علاقة عاطفية، بل يواجه المتفرج منذ لحظة رفع الستار، بحالة أو بوضع معين غير قابل للتطور أي لا حركي. ومن هنا فإن مسرحية «العميان» تعتبر المثال الأكثر وضوحاً لمسرحياته القصيرة. في تلك المسرحية، لا يوجد حدث بل هناك تركيز عالٍ على الحالة الدرامية. فيما يتعلق بالمحاجة التي يتضمنها الحوار فهي شبه معدومة وبالتالي لا توجد أي إمكانية لتطور المسرحية نحو نهاية أو نقطة معينة. يجد المتفرج نفسه مواجهاً لحالة مسرحية لا مخرج منها، فالحركة الوحيدة في المسرحية تكمن في أن العميان يدركون ما حصل لهم في غيابهم. تقوم بنية المسرحية على الاختصار، فالكاتب لم يحتفظ إلا بنقطة الحكمة أو فك الحكمة، ومن هنا فإن مصائر الشخصيات تؤول للموت اللامبالي والمحتم^(٢).

عبر المسرح اللاحركي كمبدأ للمسرحية، أضفى ماترلينك تجديداً

(١) ماترلينك، «كنز المتواضعين»، المقطع التاسع «التراجييديا اليومية»، منشورات لابور، بروكسل، ١٩٩٨، ص ١٦٢.

(٢) المصدر ذاته.



مسرحيا خاصا على المسرحية ذات الفصل الواحد، من دون أن يغير في بنيتها. في تلك المسرحية، لا نشهد تطورا للحدث لكن هناك حالة معينة يضعنا أمامها الكاتب، وبالتالي فإن هناك تغييرا جذريا وديالكتيكيا في الخطاب المسرحي والكتابة المسرحية التي لم تعد تهتم بتطور الحدث والحبكة بل تحافظ على تفاصيل قصة قصيرة تعرض أمام الجمهور على الخشبة. في مسرح ماترلينك، تبدو الكلمة حدثا ويتوزع الكلام على شكل حوار داخلي وميتافيزيقي لا يحوي بوادر التواصل بين الشخصيات إلا ظاهريا حيث إن كل واحدة تمي بكلامها من دون الانتباه للآخرى. تعكس الدراما اللاحركية داخل النفس البشرية التي تبدو وكأنها حبيسة مصيرها. ومن هنا فإن مشروع ماترلينك المسرحي يستند إلى كتابة رموز وألغاز الوجود و«التقاطعات الغريبة بين الإنسان وبين مصيره»^(١).

وهكذا فإن كتابة شرائح الحياة تهدف لعرض لحظة من حياة الشخصية بشكل سريع في أقرب علاقاتها مع القدر، ذلك لأن ماترلينك لا يفوص في الجانب الروائي بل يجعل من الموت نهاية حتمية لشخصياته. وبالتالي فإن كتابته تتمحور حول اقتراحات الشخصيات وكلامها المركز، مؤدية بذلك إلى خلق حالة شعرية تفتح تأويل المسرحية القصيرة على عدة معان.

(١) بول غورسليك، «اللاحركية في مسرح ماترلينك»، منشورات مؤتمر «الحركة واللاحركة في المسرح»، جامعة بواتييه، ليكوزن، ١٧-١٩ آذار، ١٩٩٧.



المسرحيات القصيرة المعاصرة

لفهم تطور المسرحية القصيرة في القرن العشرين، يمكننا الاعتماد على مقولة ستريندبرغ المتعلقة بتجديد الأشكال المسرحية: «في إطار علم الجمال الحديث، جريت كل القوانين الممنوعة، والعامل الحاسم في فرض الشكل الدرامي الجديد هو ذوق الجمهور المتناسب مع العقلية الجديدة»^(١). شهد القرن العشرون ولادة نصوص مسرحية قصيرة أعطت تقنيات اختصار جديدة منها من قام على قلة الكلام في المسرحية والاستعاضة عنها بحركة الممثل الرمزية، ومنها من قام على إدخال عناصر جديدة كالموسيقى والإظهار على شاشة العرض. يعبر هذا الاختصار عن رغبة الكاتب بفرض الأشكال المسرحية القائمة ورغبتهم برفد المسرح بكل ما هو جديد.

الشكل الدرامي القصير عند المدرسة المستقبلية الإيطالية

في بداية القرن العشرين، أسس المستقبلليون الإيطاليون مسرحاً استنتاجياً تكمن أهميته في أنه قصير جداً وبالتالي يمكن أن يندرج تحت قائمة المسرح القصير. يصف موريس ماترلينك هذا المسرح بما يلي: «في غضون لحظات قليلة، بحركات قليلة ودقائق معدودة، يهدف هذا المسرح إلى جمع حالات كثيرة، أفكار وأحداث رمزية»^(٢). في الواقع، ظهرت المدرسة المستقبلية في بداية القرن العشرين ونضجت عام ١٩١٥ حين أعلن مؤسسه مارينيتي صدور بيان خاص بمدرسته المسرحية ومعبرا عن روح جديدة في المسرح تختصر العالم في ما سماه «ميكرو مسرح». أظهر هذا البيان

(١) ستريندبرغ، «المسرح القاسي و المسرح الصوفي»، ورد سابقاً، ص. ٨٥.

(٢) جيوفانا ليستا، «بيانات، وثائق، تصريحات»، لاج دوم، لوزان، ١٩٧٣، ص. ٢٠٠.

القيمة الفنية لمسرحيتي مارينيتي القصيرتين جدا «كوررا» و«سيتيملي» التي كتبتهما عام ١٩١٤. في هذا البيان الذي سماه «بيان المسرح المستقبلي»، أعطى المستقبلون تعريفا مختصرا جدا للمحصلة المسرحية التي تتناسب مع حساسية الإنسان المعاصر المختصرة والسريعة، ومبشرة بأن تكون المسرحيات القصيرة منافسة للسينما^(١).

يؤكد المسرحيون المستقبلون أنه «من العبث الإحاطة بكامل الحدث» فالحياة لا تقدم لنا إلا ومضات تترك أثرا سريعا في مخيلتنا وتشبه الفلاشات السينمائية المركزة للحركات، الكلام والأضواء^(٢). يشدد مارينيتي على درجة تقصير مدة العرض ما أمكن، الذي يجب أن يولد حالة انفجار لدى المتفرج المستقبلي، وهذا هو الهدف المثالي للمدرسة المستقبلية. في هذا المعنى، ولوصف التركيز المطلق لمسرحيات مارينيتي، يقول جيوفاني ليستا: «يقود ضغط الحدث إلى ظهور الشخصية الأيقونة وبالتالي إلى نتائج سيكولوجية لدى المتفرج»^(٣).

في الواقع، إن السعي إلى تأكيد الكتابة المسرحية القصيرة والمركزة التي تميز المسرح المستقبلي في ذلك الوقت فرض نفسه كحل وحيد للخروج بشكل درامي جديد ينسف قواعد الكتابة الكلاسيكية ويتميز أيضا عن الكتابات الجديدة التي عرفها مطلع القرن العشرين. ومن هنا فقد كتب المسرحيون المستقبلون مسرحيات قصيرة تخضع لمبدأ التركيز المضاد أي أن المسرحية تبدأ من دون مقدمات وتنتهي عند لحظة غير متوقعة وبالتالي يترك للمتفرج حرية تصور الأحداث التي يمكن أن يضيفها على

(١) المصدر ذاته، ص. ٢٥٨.

(٢) المصدر ذاته، ص. ٢٥٨.

(٣) جيوفاني ليستا، «انطولوجيا المسرح المستقبلي الايطالي»، الجزء الأول، لاج دوم، لوزان، ١٩٧٦.



النهاية المفتوحة. والنقطة الأهم في تلك المسرحيات هو درجة الاقتصادية العالية أي النص يجب ألا يتجاوز العشر صفحات وبالتالي فإن العرض يجب ألا يتجاوز ربع الساعة على الأكثر. أدى هذا التجديد المسرحي إلى نشوء ردود أفعال سيكولوجية لدى مناصريه الذين باتوا على قطيعة مع العروض الكلاسيكية وفضلوا العروض السريعة التي كانت تتخلل سهراتهم، مدعين أن الحرية في المسرح تقتضي جعله أداة للتسلية والمتعة لا للتفكير وإضاعة الوقت على سرد أحداث لا يمكن الإحاطة بها. نذكر أن المواضيع التي كان يختارها الكتاب المستقبليون تمتاز بالسلاسة والتنوع والسرعة في تقديم الأحداث كما لو أن المتفرج كان على إطلاع مسبق على الحكاية، إضافة إلى الإيقاع السريع في المسرحيات الذي يجعل المتفرج في حالة انتظار النهاية السريعة.

السكيتش: أحد أشكال المسرحيات القصيرة

أشرنا سابقا إلى أن المسرحيات القصيرة تشكل جزءا أساسيا من المسرح وفنون العرض، وكما أن هناك مسرحيات طويلة تستغرق ساعات نظرا لاكتمال أجزاء الحكاية أو السرد، هناك أيضا مقاطع مسرحية أو ما يسمى بالسكيتش الذي يأتي على شكل فاصل قصير يحمل بين طياته الكثير من المتعة والتسلية للجمهور. يتميز السكيتش بالاختصار الشديد والارتجال الذي يسمح بحرية الحركة والتجديد لدى الممثل، وهو عبارة عن مشروع درامي لا يستغل بشكل جيد الإمكانات التي يقدمها موضوعه بل يفوص في الاستسهال وينتهي دائما عند نقطة مفاجئة وكوميديّة.

ظهر السكيتش في أميركا وعرفته أوروبا فيما بعد في بداية القرن العشرين وهو أحد الأشكال المسرحية الأكثر شعبية. يعبر السكيتش عن نموذج درامي مختزل لدرجة عالية ومرجوة من الكاتب وينطوي موضوعه غالبا على موقف هزلي يأتي كفاصل بين مسرحيتين وجرت العادة أن يقدم في البارات والكباريات حيث كان يتمتع بشعبية كبيرة وقتئذٍ. ولاتزال المسارح والمحطات التلفزيونية تقدم أشكالا مختلفة من السكيتشات حتى يومنا هذا. يعتبر السكيتش شكلا من أشكال العرض المسرحي المختصر ونموذج لمسرح أكثر تشددا من حيث البنية الدرامية فهو يقوم على مسار متصاعد: تبدأ المسرحية في نقطة وتتابع أحداث مختصرة بناء عليها من دون أن تكون النهاية متوقعة مما يسمح بعنصر المفاجأة أن يدخل أحد الأشخاص إلى البار وبالتالي يغير الممثل مسار المسرحية ونهايتها.



«دراما قصيرة» لصمويل بيكيت

في أواخر حياته أقدم صموئيل بيكيت (١٩٠٦-١٩٨٩) على كتابة مجموعة من المسرحيات القصيرة أطلق عليها اسم «دراماتيكل» أي الدراما القصيرة وهذه النصوص هي: «خطوات» (١٩٧٥)، «سولو» (١٩٨٠)، «ارتجالية أو هيو» (١٩٨١)، «كارثة» (١٩٨٢)، «ماذا أين» (١٩٨٥). تتسم هذه النصوص بتجاوز إمكانات المسرح وأعرافه وتدرج ضمن التجديد المسرحي الذي اعتاد بيكيت أن يقدمه في نصوصه، وهنا فإنها تتقاطع مع الأنواع الأدبية والفنية الأخرى. إلا أن ما يميّز هذه النصوص هو التعامل الدقيق مع الفضاءين الزماني والمكاني إذ إن بيكيت يطرح جدلية العلاقة بين حاضر الإنسان وماضيه، تاركا للشخصيات مساحات مفتوحة يتحركون ضمنها بحيث يصلون إلى حد الفراغ أي اللامكان واللازمان الذي سبق وأن طرحهما في مسرحية «بانتظار غودو».

في هذه المسرحيات يندر الكلام ويترك المجال لحركات الشخصيات ولتعبير جسد الممثل الذي يقلص إمكاناته المسرحية فيخفف من حركته وصوته حتى يصل إلى مرحلة التلاشي أو العدم. أراد بيكيت أن يختم الكتابة للمسرح بمسرحيات قصيرة تعبّر عن الفناء والموت المحتم للإنسان. تقدم هذه المسرحيات مثالا واضحا للمسرحيات القصيرة كونها تحوي مقاطع صامتة، لكن هذا الصمت موظّف بشكل جيد لإثارة الحالة الدرامية ولفت الانتباه حتى نهاية المسرحية.

تجمع هذه المسرحيات معطيات مشتركة تتقاطع ولكن بشكل مصفّر مع مسرحيات بيكيت الطويلة، مثلاً في مسرحية «سولو» نجد ذلك الفضاء

الفراغي الذي يعلن نهاية العالم الذي يغوص فيه «هام» و «كلوف» في مسرحية «نهاية اللعبة». وأيضا في مسرحية «المثقب»، نرى ملامح من الانتظار الذي نلمسه بشكل واضح في مسرحية بيكيت الشهيرة «بانتظار غودو». في هذه المسرحيات، يسمعا بيكيت أصوات الشخصيات وهي تضمحلّ وتستعد للتلاشي كأنها تنتظر الموت الوشيك وتقيم شعائر العزاء أي على حد قول أوهيو في «ارتجالية أوهيو»: «لم يبق ما يقال».



المسرحيات القصيرة بعد عام ١٩٨٠

منذ ثورة ١٩٦٨ في فرنسا، بات الكتاب يصنفون بحسب أعمالهم التي اتسمت بالميول نحو البساطة والتطرق لمواضيع مستمدة من الحياة اليومية. من بين كتاب المسرح اليومي نذكر ميشيل فينافير «منشق أمر بديهي» (١٩٧٨)، ميشيل دوتش «الحياة الجيدة» (١٩٧٥)، جان بيير فينزل «بعيدا عن هاغوندانج» (١٩٧٥). يعتمد المسرح اليومي على الكلام والحوار غير المباشر الصاعد والمتفجر بكل تفاصيله، تماما كما نجد في مسرح ميشيل فينافير القائم على تقاطعات من الجمل المتداخلة والتي لا تتجاوب فيما بينها لكن في النهاية فهي تشكل معنى. قدم المخرج مورييس بلانشون الكاتب فينافير للجمهور الفرنسي عام ١٩٥٩ بإخراجه «اليوم أو الكوريون». كتب فينافير مسرحيات قصيرة مثل «منشق أمر بديهي» و «نينا شيء آخر»، وهاتان المسرحيتان تنتميان للمسرح الحميمي أو مسرح الحجرة. يخضع مسرح فينافير لمبدأ التجزئ عن طريق وضع عنوان لكل مشهد وبالتالي فإن مسرحياته الطويلة تعتبر كمجموعة من المسرحيات القصيرة التي يربطها موضوع معين. في السنوات الثمانين من القرن العشرين زاد اهتمام الكتاب بالمسرحيات القصيرة التي باتت تشكل جزءا أساسيا من الكتابات المسرحية المعاصرة فقد جرب الكتاب الشباب هذا الشكل قبل بدئهم بكتابة المسرحيات الطويلة واهتم المخرجون المعاصرون أيضا بالمسرحيات القصيرة وراحوا يدمجون ثلاثة أو أربعة نصوص قصيرة لتؤلف عرضا واحدا.

لفهم رهانات المسرحية القصيرة، لا بد لنا أن نذكر آراء الكتاب المعاصرين:

يقول الكاتب الفرنسي فيليب مينيانا: «أعتقد أنه من المفيد أن يجرب الكاتب كل الأشكال المسرحية ومنها المسرحية القصيرة، فالكاتب يشبه الرسام الذي يجرب مزج ألوانه على لوحة بيضاء، وقبل أن يرسم لوحات كبيرة يبدأ بتجريب النماذج الصغيرة»^(١). يقول الكاتب رولان فيشييه: «في المسرحيات القصيرة، المسألة بسيطة جداً، هناك شخصيات قليلة، اثنتان أو ثلاثة أو أربعة، تتحاور فيما بينها من دون مقدمات ومن دون وجوب نهاية لقصتهم. أحياناً تنتهي المسرحية القصيرة في لحظة القمة بحسب تصور الكاتب لها. يتشكل المعنى من الحالة التي تقدمها المسرحية من دون أن تكتمل عناصرها (فك الحبكة، النهاية، مصير الشخصيات)»^(٢).

أما الناقد والكاتب المسرحي ميشيل أزاما فيقول: «كتبت مسرحية قصيرة، رسالة من ليبياد إلى طبيبه النفسي، معتمداً على المقاطع الصغيرة التي كنت أقرأها هنا وهناك. وهذه هي المرة الأولى التي أكتب فيها بهذه الطريقة. سمحت لي هذه المسرحية القصيرة بتعميق تجربتي المسرحية وبالمخاطرة بكتابة شكل درامي لم أعهد من قبل»^(٣).

يقول ديديه جورج غابيلي: «فرغت للتو من كتابة مسرحيتي القصيرة، نزاع، إسدال الستائر، التي كتبتها في غضون أسبوع. وضعتي تلك المسرحية في حالة من الشك: هل سيتقبلها الجمهور؟ ماذا سأقول لأصدقائي المخرجين؟ كتبت مسرحية قصيرة وعليكم أن تتدبروا أمرها»^(٤).

يقول جان ماري بييم: «من الضروري كتابة المسرحيات القصيرة وإقامة

(١) فيليب مينيانا، مقابلة مع الكاتب في بيته بتاريخ ٢٠٠٨/٠٦/١٠.

(٢) رولان فيشييه، مقابلة مع الكاتب في مهرجان أفينيون، تموز ٢٠٠٩.

(٣) ميشيل أزاما، مقابلة مع الكاتب في مهرجان أفينيون، تموز ٢٠٠٩.

(٤) ديديه جورج غابيلي، مقابلة مع الكاتب في مهرجان أفينيون، تموز ٢٠١١.



المهرجانات الخاصة بهذا النوع المسرحي، فالكاتب المسرحي يخاطر
بسمعته وبمكانته عندما يجرب هذا النوع الذي يصنّف على أنه تجربة
شخصية لا تحسب للكاتب في ظل وجود مسرحياته الطويلة»^(١).

(١) جان ماري بييم، مقابلة مع الكاتب في باريس ٢٠٠٨.

المسرحيات القصيرة في المسرح العربي

من المهم دراسة المسرحيات القصيرة في الوطن العربي في القرن العشرين. إن الإشارة إلى المسرحيات القصيرة العربية يدفعنا للعودة لنشوء المسرح العربي الذي تجلّى في أشكال عديدة تسمى مظاهر الفرجة لكن لم تكن تُعرف على أنها مسرح. كانت المسرحيات القصيرة حاضرة في المسرح الذي كان بعد ذاته فناً جديداً وغير متأصل في ثقافة الناس كما هي الحال في أوروبا. فمسرح الحكواتي الذي كان يسرد قصصه وسيره على الناس كان يراعي عدم الإطالة ويقدم نصوصاً مختصرة يغلب عليها طابع الإثارة والتشويق لشد النظر إليه. ثم تداول كلمة مسرح في النصف الثاني من القرن التاسع عشر في ١٨٤٧ عندما قام مارون النقاش بإعداد أول مسرحية باللغة العربية «البخيل» بعد أن أعد مسرحية البخيل لموليير ووضعها في قالب عربي. بعد ذلك ظهر المسرحي السوري أبو خليل القباني الذي اهتم بالمسرحيات الغنائية، وظهر أيضاً المسرحي يعقوب صنوع في مصر الذي اهتم بالمسرحيات التاريخية. من المعروف أن هؤلاء المسرحيين الثلاثة كانوا من أوائل رواد المسرح العربي وقد قدموا بعض المسرحيات القصيرة للجمهور.

لن نتعرض لدراسة أعمالهم المعروفة فليست في مجال دراستنا للشكل الدرامي القصير، بل ما يهمنا هو إذا كان المسرح العربي المعاصر قد قدم أعمالاً مسرحية قصيرة. في الواقع، تغيب مفردة «مسرحية قصيرة» عن اللغة العربية في القواميس والكتب المختصة فلم تظهر مصطلحات خاصة بالمسرح لأنه لم يكن معروفاً من قبل العامة. وهنا يقع الجهد على عاتق المثقفين الذين أدخلوا المسرح رويداً رويداً إلى الثقافة العربية ومنهم توفيق الحكيم، يحيى حقي، خليل هندراوي. ينتمي هؤلاء الكتاب لجيل



المؤسسين الذين حاولوا أولاً التعريف عن المسرح العربي أولاً ومن ثم جربوا النصوص القصيرة متأثرين بالكتاب العالميين أمثال صمويل بيكيت وأوجين يونيسكو.

من أهم الكتاب المعاصرين الذين كتبوا مسرحيات قصيرة هو سعد الله ونوس الذي بدأ الكتابة للمسرح بمجموعة أولى تضمنت سبع مسرحيات قصيرة سماها «حكاية جوقة التماثيل»^(١). وبعد وفاته عام ١٩٩٧ نشرت إحدى مسرحياته الأولى التي كتبها من دون أن ينشرها في حياته وعنوانه «الحياة أبداً»^(٢). تأثر مسرح ونوس بالاتجاهات الحديثة للمسرح الغربي التي عرف أن يزاوج بينها وبين التراث العربي المحلي. من أهم الكتاب الذين تأثر بهم ونوس هم بيتر فايس وبيرتولد بريشت. «بريشت هو أقرب الكتاب منا. تعلمت الكثير من الأشياء منه على المستوى الأيديولوجي والفني»^(٣).

ترجمت مسرحياته للعديد من اللغات وعرضت على خشبات مسارح الوطن العربي والعالم. من أهم نصوصه نذكر: «مغامرة رأس المملوك جابر»، «حفلة سمر من أجل ٥ حزيران»، «منمنمات تاريخية»، «طقوس الإشارات والتحولات». المسرحيات الأولى «حكاية جوقة التماثيل»: جثة على الرصيف. الجراد، ميدوزا تحرق في المرأة، فصد الدم، الرسول المجهول في مأتم أنتيفونا، لعبة الدبابيس، المقهى الزجاجي.

نذكر أهم المسرحيات القصيرة العربية التي كتبت منذ السنوات السبعين وحتى الآن:

(١) سعد الله ونوس، حكاية جوقة التماثيل، مسرحيات أولى، ١٩٦٤، وزارة الثقافة، دمشق.

(٢) سعد الله ونوس، الحياة أبداً، دار الآداب، بيروت، ٢٠٠٤.

(٣) ريجينا قرشولي، مقابلة مع سعد الله ونوس، مجلة تياتر ديرزيت، العدد ٧، برلين ١٩٧٤، ترجمها للعربية كامل اسماعيل، وأعيد نشرها في مجلة الحياة المسرحية، العدد ٤٥، ١٩٩٨، ص. ٣١.

- ألفريد فرج، صوت مصر، مجموعة مسرحيات من فصل واحد، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٦٧.
- ألفريد فرج، جواز على ورقة طلاق، مسرحية من فصلين، سلسلة مسرحيات عربية ومختارة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٢.
- ألفريد فرج، أقنعة القلق، مسرحيات صغيرة، القاهرة، دار نشر المستقبل العربي، ١٩٨٥.
- سعد الدين وهبة، الوزير شال الثلاجة ومسرحيات أخرى، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٠.
- محمد عناني، السجين والسجان ومسرحيات أخرى، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٠، يشمل أربع مسرحيات من فصل واحد.
- عبد رواس قلعه جي، عرس حلبي وحكايات سفر برلك، ثلاثة مسرحيات: الخطوبة، العرس، الأحزان، دمشق، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٨٤.
- وليد إخلاصي، أغنيات الممثل الواحد، مسرحيات قصيرة، وزارة الثقافة والإرشاد القومي دمشق، ١٩٨٤.
- وليد إخلاصي، قطعة وطن على شاطئ قديم: أربع مسرحيات، تونس، الدار العربية للكتاب، تاريخ (د.ت).
- وليد إخلاصي، رسالة التحقيق والتحقيق، ثلاث مسرحيات، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٩.
- وليد إخلاصي، ثلاث مسرحيات: إيقاع بلا نهاية، ليلة العمر، القادم، من يسمع الصمت؟، دمشق، وزارة الثقافة، ١٩٩٧.



- عصام محفوظ، مسرحيات قصيرة، بيروت، دار أبعاد، ١٩٨٤.
- عصام محفوظ، القتل ومسرحيات أخرى، بيروت، دار الفكر الجديد، ١٩٨٨.
- أمين بكر، مونودراما، أربع مسرحيات، المركز العربي للثقافة والعلوم، القاهرة، ١٩٨٤.
- عبد الغفار مكاوي، الليل والجبل، البطل، الحلم: مسرحيات يمنية، القاهرة، دار الهلال، ١٩٨٥.
- شاكر السماوي، رقصة الأقنعة: مسرحية ذات فصلين، دمشق، مطبعة ميسلون، ١٩٨٦.
- محفوظ عبد الرحمن، ما أجملنا ومسرحيات أخرى، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦.
- عبده بدوي، ثم يخضر الشجر، ثلاث مسرحيات شعرية مستوحاة من التراث، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦.
- حسيب كيالي، ماذا يقول الماء، أربعة مسرحيات، دمشق، ١٩٨٦، اتحاد الكتاب العرب.
- محمد رشاد الحمزاوي، زمن الترهات: في ثلاث مسرحيات، تونس، الدار التونسية، ١٩٨٨.
- نافع عقراوي (كتابة و ترجمة)، الهداية والجرح ومسرحيات كردية أخرى، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٨.
- عبد الكريم المناع، الأعمال الكاملة مسرحيات: دوائر الرفض والسقوط

/ سعدون العاشق / قاضي إشبيلية، ليبيا، الدار الجماهيرية، ١٩٨٨.

- فؤاد التكرلي، الصخرة والطوف، سلسلة مختارات فصول أدبية شهرية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٩.

- صالح أحمد المناعي، مسرحيات عربية في المسرح القطري، خمس مسرحيات ذات الفصل الواحد: مسافرون، اللعبة، الصغير والبحر، الحلاق والبطيخة، فرقة مسرحية، الدوحة، مطابع الدوحة الحديثة، ١٩٨٩.

- عارف علوان، بحيرة كانجا ومسرحيات أخرى، كولونيا - ألمانيا، ١٩٩٠.

- جليل القبيسي ومضات من خلال موشور الذاكرة: أربع مسرحيات في فصل واحد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٠.

- بهاء جاهين، الليلة الكبيرة وخمس مسرحيات، القاهرة، مركز الأهرام، ١٩٩٢.

- وليد فاضل، الخفاش : مسرحية في فصل واحد، دمشق، وزارة الثقافة، ١٩٩٢.

- أحمد توفيق، فضاء أبيدوس ومسرحيات أخرى، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٩.



قائمة المسرحيات القصيرة في المسرح الغربي (١)

١- المؤلفات الجماعية

1- *Brèves d'auteurs (théâtre)*, Arles, Éditions Actes-Sud Papiers, 1993.

Amours fous de Michel AZAMA ; *Dérives et petits détails* de Denise BONAL ; *La Brûlure* de Hubert COLAS ; *Cimetière des innocents* de Philippe CRUBEZY ; *La dernière Enquête de l'inspecteur Drive* de Bernard DA COSTA ; *Colloques de bébés* de Roland FICHET ; *Le Rire d'Alexandre ou la vengeance du Phyloquasicollus* de Yves LEBEAU ; *La dernière Classe* de Daniel LEMAHIEU ; *Territoire sans lumière* de Yves NILLY ; *Hors les murs* de Jean-Gabriel

NORDMANN ; *Alter ego* de Robert POUDEROU ; *Chants d'exil* de Claude PRIN ; *Passage de l'oubli* de Eloi RECOING ; *Sur le trottoir* de Louis-Charles SIRJACQ ; *Le grand Chariot* de Jacky VIALLO.

2- *Théâtre contre l'oubli*, Arles, Éditions Actes-Sud Papiers, 1996.

Aséta de Cathérine ASETA ; *Ils sont deux désormais sur cette terre immense* de Enzo CORMANN ; *Garde*

(١) تتضمن هذه القائمة المسرحيات التي بحثنا عنها في مكتبة جامعة باريس الثالثة- السوربون الجديدة، مكتبة جامعة باريس الثامنة والمكتبة الوطنية الفرنسية، وذلك في تموز ٢٠١١.



à vue de Michel DEUTSCH ; *Monologue de l'attaché de presse* et *Intermède bouffon* de Eugène DURIF ; *Contention* de Didier-Georges GABILY ; *Divertimento* de Joël JOUANNEAU ; *Quand deux dictateurs se rencontrent* de Eduardo MANET ; *Description* de Philippe MINYANA ; *Ah, ces Amnesty-fouineurs !* de REZVANI ; *Monsieur Monde* de Jean-Michel RIBES ; *L'École du diable* de Éric-Emmanuel SCHMITT.

2- *L'Absent Monologues*, Marseille, Éditions Crater, 1996.

Contient : *Selon X* de Nathalie SAUGEON ; *Emmanuel Farinsco* de Francis PARISOT ; *La Séparation des amants sous la pluie* de Michel ALBERTINI ; *Les Noces de coton* de Lydie AGAËSSE ; *Le Passage* de Raphaël SADIN.

3- *Petites pièces d'auteurs 1*, Paris, Éditions Théâtrales, 1998.

Fait divers de Michel AZAMA ; *Anatole Felde* de Hervé BLUTSCH ; *Opération à coeur perdu* de Christian CARO ; *Le dit de Jésus-Marie-Joseph* de Enzo CORMANN ; *Confession* de Xavier DURRINGER ; *Le Petit Manteau* de Roland FICHET ; *La Nuit blanche* de Madeleine LAÏK ; *Histoires* de Philippe MINYANA ; *Géo et Claudie* de Noëlle RENAUDE ; *Une Nuit à la belle étoile*, *La Main heureuse*, *Le Salon de poésie*, *Un Débat philosophique* de Christian RULLIER.



4- *Des mots pour la vie Pièces courtes*, Paris, Éditions Pocket, 2000.

Marianne de Catherine ANNE ; *Déroutes, comment durer* de Hubert COLAS ; *Le Secret* de Louise DOUTRELIGNE ; *Les Irruptés du réel. Entrées et sorties de clowns*, d'Eugène DURIF ; *Un soir sur un banc* de Xavier DURRINGER ; *Jouir de ta mort* de Roland FICHET ; *Descriptifs* de Philippe MINYANA ; *Où cours-tu jeune coeur ?* de Olivier PY ; 8 de Noëlle RENAUDE ; *La Petite O.N.U. Fantaisie humanitaire* de Jean-Michel RIBES ; *Intérieur nuit/extérieur jour* de Mohamed ROUABHI ; *Mille et Un jours* d'Éric-Emmanuel SCHMITT ; *Lucie* de Gérard WATKINS.

5- *Petites pièces d'auteurs 2*, Paris, Éditions Théâtrales, 2000.

Fidélité de Xavier DURRINGER ; *Tombeau chinois* de Roland FICHET ; *Avis aux intéressés* de Daniel KEENE ; *La Neige ne fait pas de bruit quand elle tombe du ciel* de Patrick LERCH ; *Les Nigauds* de Carlos LISCANO ; *Salle des fêtes* de Philippe MINYANA ; *Un Monologue* de Grégory MOTTON ; *Petits Rôles* de Noëlle RENAUDE ; *L'Homme ailé* de José RIVERA ; *Le Ciel ne veut pas de toi* de James STOCK ; *Adela* de Daniel VERONESE. [Note : les pièces traduites d'une langue étrangère sont hors-



corpus].

6- *Le corps qui parle. Huit pièces courtes*, Le Revest-les-Eaux, Éditions Les cahiers de l'Égaré, 2001.

Le Côté de ma mère de Jacques DOAZAN ; *Trois femmes* de Jean-Claude GROSSE ; *Ainsi font, font, font* de Jeanne MATHIS ; *Se refaire* de Christophe PELLET ; *L'Egos* de Jean-Louis REBORA ; *Ochtiléou* de Frédéric SENENT ; *État de mal* de Jacques SERENA ; *Autour de lui* de Jean SICCARDI.

7- *Les Petits communicants / Rencontres de théâtre au m²*, Vitry-sur-Seine, Gare au théâtre, 2001.

Bientôt ma bouche vaudra très cher de Régis MOULU ; *Compte-rendu* de Jean-Paul CEALIS ; *Fucking the cat* de Métie FAKRA ; *L'Avenir c'est nous* de Frédéric FERRER ; *L'Internationale comme yoni cante* de Simon MASNAY ; *L'Homme dans l'homme* de Philippe LYON ; *La Fée pourrie* de Laure DUQUE ; *Les seconds philosophes* de Marc BOULAY ; *Les uns femmes et les autres hommes* de Philippe COMBENEGRE ; *Windows in the kitchen petit drame de la mère* de Marion CERQUANT et Marina BRILLIE ; *Effet de serre* de Christian ROY.

7- *Théâtre à lire et à jouer n°1*, Carnières/Morlanwelz, Éditions Lansman, 2001.



Au-delà de Pascale Caemerbèke ; *La Belle et la Bête* chantent le blues de Sylvie Chenus ; *Les Énigmes de la rien de Saba* de Mohamed Kacimi ; *Coeur de pierres* de Stéphanie Tesson.

8- *Embouteillage 32 scènes automobiles*, Paris, Éditions Théâtrales, 2002.

La Valse de Yves NILLY ; *On the Road* de Patrick KERMANN ; *Ça passe* de Christian CARO ; *Rendez-vous en Vénusie* de Sylvie CHENUS ; *L'Homme qui ne voulait pas* de Philippe CRUBEZY ; *Je suis content que vous soyez là* de Jean-Gabriel NORDMANN ; *De l'amour* de Jean-Louis BAUER ; *L'Accouchement ou mot de coeur* de Bernadette LE SACHE ; *Nous irons à Saint-Nazaire* de Mohamed KACIMI ; *Tiramisu. Petit événement pour deux actrices, une voiture, un tiramisu et une bouteille d'asti spumante* de Catherine ZAMBON ; *Kaiser* de Sophie LANNEFRANQUE ; *La Femme en rouge* de Alain GAUTRE ; *Stop* de Philippe CRUBEZY ; *L'Homme n'est pas seul* de Marc GIBAJA ; *Tout seul dans ma parenthèse* de Raphaël PEAUD ; *Pink Malibu* de Caroline VIGNAL ; *Maman !* de Gilles GRANOUILLET ; *Une Cigarette pour Isabelle* de Jean CAGNARD ; *L'Appartenance* de Caroline LAMARCHE ; *La Dame blanche* de Luc TARTAR ; *Oui !* de Valérie DERONZIER ; *Caravane et accessoires* de



Yves NILLY ; *Absence de carburateur* de Patrick LERCH ; *Fournitures* de Jean-François SANTORO ; G.B. de Gilles AUFRAY ; *Le Pont des Ouches* de Catherine ZAMBON ; *Le Temps nous manque à tous ses devoirs* de Philippe LANÇON ; *Chômeuse go home* de Ricardo MONTERRAT ; *Quatre de coeur Petite comédie pour voiture à l'arrêt* de Fabienne ROUBY ; *Regardez on nous regarde* de Jean-Gabriel NORDMANN ; *Toute la vie* de Karin SERRES ; *Cessation d'activité* de Sophie LANNEFRANQUE.

9- *Petites scènes pour la démocratie 5*, Carnières/Morlanwelz, Éditions Lansman, 2003.

La Bouche de Gérard LEVOYER ; *Rien à faire ?* de Philippe PIERQUIN ; *Des morts en boîte* de Rachel DE PLAEN-KAWENDE ; *Mots interdits* de Jean-Paul ALEGRE ; *Prisonnier 1723* de Catherine ANGÉNIEUX ; *Chambre à gaz* de Michel DUCOBU ; *Le Boucle* de Christian LOMBARD ; *Comment peut-on être Français ?* de Henri MICAUX ; *Le Philodendron* de Françoise RENARD ; *L'Entretien* de Denis RIGUELLE ; *La Longe* de Marc TARNET ; *Entrevue* de Michel TOLET.

10- *Fragments d'humanités*, Carnières-Morlanwelz, Éditions Lansman, 2004.

Les Origines de Eddy PALARO ; *Lettres à l'humanité*



de José PLIYA ; *28 avril 1937* de Susana LASTRETO PRIETO, *La Chose (et autres textes)* de Jean-Pierre SIMEON ; *Vent de mai* de Aurélie FILIPPETTI ; *Route 1* de Carole FRECHETTE ; *1943/1970 – Le Manifeste des 343 s.*, de Elsa SOLAL ; *Pitié pour les lapins* de Nathalie FILLION ; *De tombes et d'un garçon* de Fabrice MELQUIOT ; *La Fin de l'Humanité* de Mohamed KACIMI.

11- *La Baignoire et les deux chaises, recueil de 15 pièces courtes*, Paris, Les Éditions

de l'Amandier/Théâtre, 2005.

Les Hommes préhistoriques sont des cons de Pierre BENEZIT ; *C'est tellement bon d'être une femme !* de May BOUHADA ; *L'Art de la fuite* de Joseph DANAN ; *Saint-Pierre sous terre* de Thimotée de FOMBELLE ; *Les Chevaliers* de Agnès DESARTHE ; *Trois personnages en quête d'auteur(s)* de Jean-paul FARRE ; *Les Névrosés* de Léa FAZER ; *Bain de lumière* de Christophe FERRE ; *Taka* de Nathalie FILLON ; *Vu dans un yaourt* de Jean-Daniel MAGNIN ; *Azincourt* de Pierre-Yves MILLOT ; *Panse-bête* de Christophe PAGNON ; *Dommage* de Jacques SERENA ; *La Fache* de Sébastien TIERY ; *L'Amour d'une mère* de Raphaëlle VALBRUNE.

12- *25 petites Pièces d'auteurs*, Montreuil-sous-Bois, Éditions Théâtrales, 2007. Publié à



l'occasion des 25 ans des Éditions Théâtrales.

Contient (les pièces sont présentées selon l'année d'entrée de leur auteur au catalogue de Théâtrales) :

La Situation actuelle de Karl VALENTIN ; *Louis* d'Yves

REYNAUD ; *Les Silences d'Eulalie* de Denise BONAL ;

J'ai faim d'Yves LEBEAU ; *Elles sont parties* de Daniel

BESNEHARD ; *Disparitions* de Philippe MINYANA ; *Si*

d'aventure... de Christian RULLIER ; *Noires* de Roland

FICHET ; *Imbroglia* de Michel AZAMA ; *De la Pizza*

sauvage de Françoise PILLET ; *La bonne Distance* de

Noëlle RENAUDE ; *Anniversaire en Toscane* de Sergi

BELBEL ; *Les Pirates* de Gregory MOTTON ; *Les Récifs*

de Michel Marc BOUCHARD ; *Solitaire* de Xavier

DURRINGER ; *Les Créanciers* de Koffi KWAHULE ; *Rapt*

de Jean-Pierre CANNET ; *Quelque part au milieu de la*

NUIT de Daniel KEENE ; *Le Tampon vert* d'Aziz CHOUAKI

; *Il faut manger* d'Howard BARKER ; *Ouvre les yeux* de

Bruno CASTAN ; *Les Numéros* d'Hanokh LEVIN ; *Ce*

Matin, la neige de Françoise DU CHAXEL ; *Le Grillon* de

Suzanne LEBEAU ; *Dis-moi que tu m'aimes* de Sylvain

LEVEY.



2 - مسرحيات الكتاب المنشورة بشكل فردي

1- BECKETT Samuel, *Catastrophe et autres dramatiques*. Cette fois, *Solo*, *Berceuse*, *Impromptu d'Ohio*, *Quoi où*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1986.

2- BECKETT Samuel, *Quad et autres pièces pour la télévision* suivi de *L'Épuisé* par Gilles Deleuze, Paris, Les Éditions de Minuit, 1992.

3- KOLTES Bernard-Marie, *Tabataba*, *Coco*, (publiés avec Roberto Zucco et *Un Hangar à l'ouest*), Paris, les Éditions de Minuit, 1990.

4- GABLY Didier Georges, *Enfonçures. Cinq rêves de théâtre en temps de guerre* suivi de *Trois chansons à deux voix Oratorio/Matériau*, Arles, Éditions Actes-Sud Papiers, 1993.

5- MINYANA Philippe, *Chambres Inventaires André*, Paris, Éditions Théâtrales, 1993.

6- RENAUE Noëlle, *Courtes Pièces*, Paris, Éditions Théâtrales, 1994.

Petits Rôles, *Blanche aurore céleste*, *Lunes*, *Les Cendres et les lampions*, *Le Prunus*.

7- MINYANA Philippe, *Drames brefs (1)*, Paris, Éditions Théâtrales, 1995.



Un *Prologue*, six pièces numérotées de *UN* à *SIX* et un *Insert (image filmée)*.

8- MINYANA Philippe, *Drames brefs (2)*, Paris, Éditions Théâtrales, 1997.

L'Ami, C'est ainsi, L'Intervieweuse, Deuil, Regrets, L'Heure du loup, (Philoctète), L'Infirmes, Simagrées.

9- FICHET Roland, *Petites comédies rurales*, Paris, Éditions Théâtrales, 1998.

Contient 14 pièces courtes réparties en : « Avec dialogues paquet de 8 » : *Question d'odeur, Les Voix de Jeanne, Le petit Manteau, Plus personne, Fissures, Mon combat, Antipodes, La Lune et le chaos.* « Avec vue sur le futur paquet de 5 » : *Fesses maigres, La 404 rouge, L'Instituteur et l'animal, L'Homme futur sera jetable, Au-delà os et chair.* Et : *Avec vache (Figures d'un commencement).*

10- REBRE Isabelle, *Moi, quelqu'un*, Arles, Éditions Actes Sud-Papiers, 1998.

11- ROUABHI Mohamed, *Malcolm X*, Arles, Éditions Actes Sud-Papiers, 2000.

12- GRUMBERG Jean-Claude, *Les Courtes*, Arles, Éditions Actes sud, collection Babel, 2001.



Les Rouquins, Les Gnoufs, Maman revient pauvre orphelin, Hiroshima Commémoration, Nagasaki Commémoration, Commémoration des commémorations, À qui perd gagne.

13- MADANI Ahmed, *Petit garçon rouge* suivi de *Le Voyage à la mer*, Arles, Éditions Actes Sud-Papiers, 2001.

14- RULLIER Christian, *Les Monologues*, Paris, Éditions Théâtrales, 2001.

Il marche, C'est à dire, Il joue.

15- SORENTE Isabelle, *Hard Copy*, Arles, Éditions Actes Sud-Papiers, 2001.

16- BECHET Claire, *Suites en ré mineur/Trois soliloques*, Paris, Éditions Théâtrales, 2003.

17- DURRINGER Xavier, *Histoires d'hommes*, Paris, Éditions Théâtrales, 2003.

18- ROBINE Patrick, *La Danse du Séquoia* suivi de *Le Naturaliste*, Arles, Éditions Actes-Sud Papiers, 2004.

La Danse du Séquoia, Le Naturaliste, Lucayan Beach Hotel, Le Tronc d'arbre qui était une planète, Comment reconnaître un élan.

19- VISNIEC Matéi, *Du pain plein les poches et autres pièces courtes*, Arles, Éditions Actes-Sud Papiers, 2004.



Du pain plein les poches, Le dernier Godot, L'Araignée dans la plaie, Le deuxième Tilleul à gauche.

20- FICHET Roland, *Micropièces Fenêtres et fantômes*, Montreuil-sous-Bois, Éditions Théâtrales, 2006.

Ouvrage réparti en : « 1 – Pièces d'identités » : *Pare-chocs, Nue, La Revenante, Culture, Libérateur, La Condition végétale, En trop, Attention au chien, Bâtons, Petit Rembrandt, Sur le dos les morts, Mathilde Forêt, Loterie, Sac, Yeux, Gratuit, Dans la paille, Istanbul, Le Saut dans l'eau, L'Homme nu, Bonbons, Prénom, La Paresse de Olof S., Doigts, Mouette, Raid.* « 2 – Croquis » : *Copouler, D'où ?, Bigamine, Que, Le Baiser, Le Cam, Jos Pinsec dit La Pinse, Robic la Grande Gueule, L'autre Kerdoncuff, Guézennec, Ange Maudieu dit Larme-à-l'oeil, Solange Kerminey, Victor Urien, Le Sexe de Dieu, Ah que j'aimerais.* « 3 – Petites valse de mort (dialogues) » : *Jouer de ta mort, Égalité, Massacre dans le Bronx, Voix, Petit-père et petite-mère, Issue.* « Clôture – Chansons » : *Dans la peau, Elle manque de ça.*

13- *Sept pièces courtes*, Marseille, Éditions Crater, bimestriel n° 28, mars/avril 1999.

Glissements de Anca VISDEI ; *Amour 2041* de Claude CONFORTES ; *Au suivant* de Bertrand Marie FLOUREZ ;



Putain de fils de Marc Michel GEORGES ; *Les Pantins de bois* de Pascale MILLANT ; *Ode à la presbytie* de Garance HAYAT ; *L'Usine à écriture* de Jacky VIALLO.

14- *Courtes pièces d'auteurs*, Marseille, Éditions Crater, bimestriel n° 32, novembre/décembre 1999.

Le Cri victorieux de la mamelle de Christian RULLIER ; *Il ne faut pas se laisser faire-Bakou-40 ans* de Jean-Gabriel NORDMANN ; *N'oubliez pas le guide ou faut pas raconter d'histoire(s) (petites scènes de mémoire)* de Bertrand Marie FLOUREZ ; *Inspecteur Scanner* de Gilles COSTAZ ; *Les Baleines de la côte est* de Jean-Marc LANTERI ; *Dragomir au bûcher* de Sylvain GILLET ; *Salle à manger, matraque* de Philippe LIEVRE ; *Mauvais printemps* de Philippe CRUBEZY.

15- *Confessions gastronomiques Monologues*, Marseille, Éditions Crater, bimestriel n° 38, novembre/décembre 2000.

Le Brognet de Rémi DE VOS ; *L'Homme orange* de Lise MARTIN ; *Le Menu de Frango Twix* de Jean-Michel RIBES ; *Douce aigreur* de Sabine MALLET ; *Le Congri* de Eduardo MANET ; *Gourmandise... verbale* de



Anca VISDEI ; *Bakou et le sandwich* de Jean-Gabriel NORDMANN ; *Tripes et boyaux* de Christian RULLIER ; *Crouchinades* de Christian SIMEON.

16- *Confessions érotiques Monologues*, Marseille, Éditions Crater, bimestriel n° 53,
mai/juin 2003.

Qu'est-ce que vous faites ? de Rémi DE VOS ; *Sandra s'éveille* de Christian RULLIER ; *Le Roman de la grosse* de Jean-Daniel MAGNIN ; *Ma nuit avec Elvis* de Lise MARTIN ; *Preliminaire* de Philippe CRUBEZY ; *Cortex* de Jean-François PAILLARD ; *Le Béret rouge* de Louise DOUTRELIGNE ; *Rubato Amoroso* de Bruno ALLAIN ; *Vierge* de Sylvie GRACIA.

17- *Pièces d'auteurs en un acte*, Marseille, Éditions Crater, bimestriel n° 54, juillet/août
2003.

La Déposée de Malvina MAJOUX ; *La plus grande Trouille du monde* de Philippe DOHY ; *Encouragement(s)* de Sophie LANNEFRANQUE ; *Les petites Bêtes du bon dieu* de Eddy PALARO ; *Le Caillou* de Sophie RENAULD. RULLIER Christian, *Femmes*, Marseille, Éditions Crater, bimestriel n° 8, novembre-décembre 1995. Triptyque



comprenant : *Le plus beau de l'histoire, Annie part en week-end, Femme.*

18- RULLIER Christian, *Sur tout ce qui bouge (cabaret furieux)*, Marseille, Éditions

Crater, bimestriel n° 24, juillet-août 1998.

Une vie bien agencée, À la bonne Franquette, Le Bon Mot, Le Rescapé, Un Choix pénible, Une Foi inébranlable, L'Appartement-témoin, Un Moment de bravoure, L'Heure du thé, Sur la piste, Les Lignes de la main, La Vie d'artiste, Une Nuit à la belle étoile, Un Acte humanitaire, Que le meilleur gagne, L'Âge ingrat, Réunion de co-propriétaires, La Main heureuse, Un Bail, La Bouche des enfants, Le Brunch, Petit porteur, Le Vif du sujet, La Tombola, Trou la la itou, Persona grata, Les Heures supplémentaires, Fins de mois difficiles, La Loi de la jungle, Le Goûter, Mathématiques modernes, Une Concurrence déloyale, Le Salon de poésie, Les joies de la plage, Les Bancs publics, L'Amour du ciel, Un Débat philosophique, L'Addition, Bals perdus, Le Jour le plus long, Un bon coup d'fourchette, L'Attachement aux valeurs (appendice).

19- MINYANA Philippe, *Reconstitution*, in *Théâtre s en Bretagne*, « Le Théâtre et les gens », nouvelle série, n°3, octobre 1999, pp. 30-32.



20- BECKETT Samuel, *Pas suivi de Fragment de théâtre I, Fragment de théâtre II, Pochade radiophonique, Esquisse radiophonique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1978.

BECKETT Samuel, *Comédie et actes divers, Va-et-vient, Cascando, Paroles et musique, Dis Joe, Actes sans paroles I et II, Film, Souffle*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1972.

21- CAMI, *Drames de la vie courante*, Paris, Éditions Jean-Jacques Pauvert/ARRT/et compagnie, 1988.

22- DUBOR Françoise, *Anthologie de monologues fumistes*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005.

23- GOLDONI Carlo, *Le petit théâtre de société*, vol . 1, trad. Nathalie Ledeuil-Miglierina, E.N.S. Éditions Fontenay-Saint Cloud, coll. Signes, 1994.

24- MOLIERE, *Trois courtes pièces*, Paris, Éditions Gallimard, 2004.

MOLIERE, *Œuvres complètes*, texte établi et annoté par Maurice Rat, Paris, Éditions



Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965.

25- MÜLLER Heiner, *Hamlet-machine*, Paris, traduit de l'allemand par Jean Jourdheuil,

Les Éditions de Minuit, 1979.

26- TCHEKHOV, *Pièces en un acte*, trad. André Markowicz et Françoise Morvan, Arles,

Actes Sud, coll. Babel, 2005.

TCHEKHOV, *La Cerisaie, Le Sauvage, Oncle Vania*, et neuf pièces en un acte, *Théâtre complet*, vol. II, Paris, Éditions Gallimard, 1967.

27- *Théâtre futuriste italien. Anthologie critique*, textes réunis par Giovanni LISTA, trad.

G. Lista et Claude Minot, Lausanne, La Cité-l'Âge d'Homme, 1976.

28- DE BONT Ad, *Mirad un garçon de Bosnie*, trad. Jan Simoen, Paris, L'Arche éditeur, 2006.

29- DE LA HARPE Jean-François, *Œuvres choisies et posthumes de Monsieur de la Harpe, de l'Académie française. Avec le portrait de l'auteur*, Paris, Migneret, 1806.

30- FICHET Roland, *Quoi l'amour*, Paris, Éditions



Théâtrales, 1999.

FICHET Roland, *Boeufgorod*, tapuscrit, 1982.

31- GIDE André, *Le Théâtre complet*, 1, Neuchâtel, Paris, Ides et Calendes, 1947.

Le « Faust » de Goethe traduit par Gérard de Nerval,
Édition présentée et annotée

par Lieven D'HULST, Paris, Fayard, 2002.

32- MÜLLER Heiner, *Philoctète*, texte français de François Rey, in *L'Avant-scène*

Théâtre, n°766, 15 mars 1985.

33- PIEMME Jean-Marie, *Le badge de Lénine*, Éditions Actes Sud-Papiers, 1992.

PIEMME Jean-Marie, *Pièces d'identité*, Rouen, Éditions Médiannes, 1995.

PIEMME Jean-Marie, *Eva, Gloria, Léa*, Carnières-Morlanwelz, Lansman, 2000.

34- SPYCHER Lionel, *9mm*, Arles, Éditions Actes Sud-Papiers, 2000.

SPYCHER Lionel, *La Suspension du plongeur*, Arles, Éditions Actes Sud-Papiers,

2001.



ترجمة المسرحيات القصيرة

غالبا ما يغفل المترجمون المسرحيون مسألة الترجمة الحركية أي ترجمة النص المسرحي القصير وفقا لطريقة إخراجه وإمكانية إلقاء الكلام على الخشبة. إن هذه الملاحظة لا تعني أبد تحميل النص المسرحي مضامين وأبعادا أخرى خارجة عن محتواه بل على العكس تهدف لنقل الجانب الحركي الذي يميزه. فالنص المسرحي يتميز بأنه نص «ناقص» كما تقول الناقدة الفرنسية آن أوبرسفيدل^(١) لأنه مكتوب ليعدّ على الخشبة وبالتالي يتعدى كونه مجرد نص أدبي، وهنا فإن ترجمته تستوجب التفكير بكيفية إعدادة على الخشبة. هذه الفكرة لا تعني إلزام المترجم برؤية العرض المسرحي قبل ترجمة النص فهذا الأمر قد لا يكون غالبا ممكنا، بل على المترجم أن يدرك الطبيعة الخاصة للنص المسرحي.

إن هذه العملية، أي الترجمة وفقا لحركات الممثلين على الخشبة، تتحقق عبر طريقتين:

الأولى: ترجمة الإيضاحات النصية بشكل جيد وعدم اختصارها فهي تمثل الطرق الرئيسية التي تسير عليها كلمات النص المسرحي. هذه الملاحظة تشمل على وجه الخصوص النصوص المسرحية التي تكثر فيها الإيضاحات النصية التي تشكل امتدادا لكلام الشخصيات وبالتالي فإن فهم ذلك الكلام لا يتم إلا من خلال فهم حركتهم على الخشبة. وهنا نشير إلى أن الكتابات المسرحية المعاصرة بدأت تعطي هذه الإيضاحات مساحات واسعة خصوصا بعد الحقبة الطليعية في الستينيات من القرن المنصرم.

(١) 1987, 4ème édition, Anne Ubersfel, Lire le théâtre I, Ed. Sociales/ Messidor

الثانية: في حال ندرة هذه الإيضاحات يجب على المترجم الانتباه إلى بنية النص المسرحي بحد ذاتها أي يجب أن يراعي طبيعة الكلام الذي يستخدمه الكاتب المسرحي. يجب أن يطوع قدراته لخدمة النص الذي يترجمه متكررا لذاته فلا يضع في ترجمته تعابير يفضلها أو أكليشيهات جاهزة لدى رؤيته لكلمة أو لمصطلح ما.

وفي هذا السياق نتساءل: ما هي صعوبات العمل المسرحي؟ و«ما هي الشروط التي يجب توافرها في من يقوم بترجمة الأعمال المسرحية؟ إنها تحتاج إلى التألق ومزج روح المترجم بروح المؤلف. وهي تحتاج أيضا إلى دراية عميقة بالموضوع وباللغة المنقول منها. يجب أن يكون مترجم النصوص المسرحية مبدعا فالنص المسرحي يعتبر، من حيث المضمون وشكل التعبير، كائنا حيا، ديناميا، حيويا ومتطورا. فهو يتكون من شبكات دلالية معقدة تجعل من تعدد القراءات، دون هدم البنيات، أمرا ممكنا بحيث إن الترجمة المسرحية تظل، إذن، أكثر من أي نوع من أنواع التحويل والنقل، اقتراحا ذاتيا إلى حد بعيد.

غالبا ما يكون العمل المسرحي غير قابل للترجمة لصعوبة إيجاد نسخة مطابقة له، واستحالة إعادة إنتاجه مع الحفاظ على كل تشعبات اختياراته الأصلية. الترجمة المسرحية لا يمكن أن تكون إلا إنتاجا لعمل آخر، أي لنص مستقل له نفس الوضع الاعتباري. ليس المهم، في هذه الحالة، هو استنساخ النص الأصل، بل هو إنتاج أصل جديد يحل محله. وهنا فإن مترجم المسرح يقوم دائما بإنتاج نص مسرحي آخر ما دام هناك تجاوز للحرفية، وما دام هناك تحويل وانزياح، أي بعبارة أخرى تملك. فالمترجم المسرحي مجبر، بمعنى من المعاني، على أن يكون حرا، ربما أكثر حرية من زملائه المترجمين في المجالات الأخرى لكنه يبقى خاضعا لبعض القواعد



حتى يظل التلاقي بين النصوص أمرا مضمونا. هذه الحرية في الترجمة ترتبط بشكل أساسي في كون النص يترجم لكي يمثل على خشبة وليس فقط للقراءة. إذا كان الأدب يحقق جزءا من التفاعل عبر الترجمة والتناص بمفهومه التداولي، فالمسرح لا يكتفي بترجمة النصوص فقط، بل يهتم بإعادة إنتاج هذه النصوص على شكل عرض مسرحي ينتمي إلى بيئة مغايرة ويبني على شكل حوار لنص ينتمي إلى ثقافة أخرى.

ترجمة النص المسرحي وفقا للحركة على الخشبة

يجب عدم الاكتفاء باستخدام القاموس في ترجمة النص المسرحي واعتباره أداة كافية لنقل النص من لغة إلى أخرى وإنما يجب أن ينتبه المترجم المسرحي إلى الإيضاحات النصية التي تحدد حركة الممثلين على الخشبة وبالتالي يكون لها تأثير كبير على طريقة كلامهم. وهنا فعلى هذا المترجم علاوة على إتقانه للغتين المنقول منها والمنقول إليها أن يحضر الكثير من العروض المسرحية بحيث ينتشئ له فهم لعبة الممثلين على الخشبة. وعليه فإن إدراك أهمية الإرشادات النصية كحامل لكلام الشخصيات ومحرك أساسي للحدث المسرحي يدفع المترجم لنقل روح النص وفقا لمقتضيات هذا الأخير ولكيفية توزع الكلام على الخشبة. بهذا الأمر يمكن للشخصيات أن يعيشوا النص المترجم كما لو أنه كتب بلغتهم ودون أن يشعروا بثقل كلماته. مثال: في مسرحية هاملت، بعد أن يقتل هاملت عمه، يتقدم إلى الخشبة ويقول «Here»، ترجمت هذه الكلمة بـ «هنا» وهذا خطأ لأنه لم ينتبه لأهمية عودته إلى الخشبة ودلالاتها الحركية فعليه أن يترجمها بـ «ها قد عدت» أو «ها أنذا» بحيث يتم التعبير عن تلك الحركة. وهكذا ينبغي على المترجم أن يعتني بترجمة النص المسرحي بأكمله كما يراه في النص بما فيه الإيضاحات النصية التي تشرح توضعات الشخصيات على الخشبة. يجب على المترجم المسرحي ألا يتعامل مع

النص المسرحي كونه عملا أدبيا فقط بل يجب العمل عليه وفقا لآليات إخراجة في اللغة المنقول إليها. بعبارة أخرى الصفة الأدبية للنص المترجم قد تبعده عن عفويته وبساطة اللغة التي كتب بها.

مثال: A la Renverse^(١) مسرحية للكاتب الفرنسي ميشيل فينافير، بدلا من ترجمة العنوان أدبيا بـ «رأسا على عقب» (من دون أن ننكر وجود العبارات الأدبية التي تفيض بها المسرحية) يجب ترجمته بـ «المقلوب». هذه الكلمة مستمدة من محتوى المسرحية التي تسرد وقائع شركة إنتاج أدوات تجميل أصيبت بالإفلاس بعد أن أصيبت امرأة بمرض جلدي لدى استعمالها مواد التجميل التي تنتجها الشركة وبالتالي فإن وضع هذه الشركة قد أصبح بالمقلوب.

مثال: تترجم الكلمة الفرنسية Espace أحيانا بكلمة «مكان» بالعربية. وهذا غير صحيح لأنها تعنى في المسرح بالفضاء.

مثال: تترجم عبارة Quel bruit بـ «يا لتلك الضجة» وهي ترجمة أدبية ترفع من مستوى شعرية النص. لكن على الخشبة يستحسن أن تترجم بـ «يا للضجة» حيث إن الممثل لا يشعر بثقل العبارة الأولى.

مثال: تترجم جملة Nous n'avons pas tout à fait les mêmes définitions sur ce point.

«ليس لدينا التعريف ذاته لهذه النقطة» وهي ترجمة أدبية لأن كلمة ذات تعتبر توكيدا معنويا لكلمة التعريف. الأخرى ترجمة الجملة بطريقة تسهل قراءتها على الخشبة «ليس لدينا نفس التعريف لهذه النقطة».

لا بد من توافر مواصفات بعينها فيمن يقوم بالترجمة المسرحية، إذ

(١) Paris, ٢٠٠٢, Michel Vinaver, A la Renverse. Ed. L'Arche. Théâtre complet



لا تكفي معرفته باللغة الأصلية للنص معرفة أكاديمية، بل تلزمه ممارسة واعية متفهمة لمدلولات الألفاظ في تلك اللغة، مع دراسة دقيقة للزمان والمكان والخلفيات الاجتماعية والنفسية التي كتب فيها النص. وأيضاً دراسة لغوية دقيقة لمدلولات الألفاظ، في اللغة التي يترجم إليها. إذ إن للمسرح لغته الخاصة، فيها تناسق شديد بين اللفظ مع غيره من الألفاظ، وبين اللفظ وإيقاعه الدرامي، مع إدراك لفنون البيان والبديع في اللغتين. يقول جان فيلار: «النصوص المسرحية الجيدة تحافظ على إيقاع معين. عموماً يصعب على المترجم إيجاد هذا الإيقاع. شخصياً أحبذ النص الذي ينطوي على نفس واحد. وللأسف معظم النصوص المترجمة لا تتنفس»^(١).

في هذا الإطار يفضل أن يكون مترجم المسرح «دراماتورج» يتقن اللغة الأجنبية التي يترجم منها ويفضل أن يقوم بهذا العمل مع مخرج العرض الذي يمكن أن يقدم له الإيضاحات اللازمة المتعلقة بخروج ودخول الشخصيات على خشبة وطريقة كلامها وبالتالي فإن هذه التفاصيل تقتضي لغة مسرحية تتناسب مع لعبة الممثل.

على مترجم المسرح «الدراماتورج» التعامل مع النص بنظرة فنية عصرية، فيعيد تشكيلة البناء الدرامي بحس متفرد، وإعادة صياغة الحوار، مع اختصار فني بليغ للحوارات المطولة، التي لم يعد للجمهور اليوم طاقة على سماعها، أو الإصغاء لها، مع مراعاة إمكانية الممثلين في التعامل مع لغة ميسرة متداولة، مع إعادة ترتيب الأحداث، والمشاهد، والنهاية، حتى يحدث إيقاعاً حيويًا من الناحية الفنية، كل ذلك من دون الإخلال بأمانة المترجم في التعامل مع النص.

(١) جان فيلار، «حول التقاليد المسرحية»، دار لارش، باريس، ١٩٥٥.

يجب على المترجم أن يضع نصب عينيه استخدام لغة تجري على لسان الناس، ألفوها، وأنسوا إليها، وغير مجعدة في محاولة تتبع مفراها، وذلك من خلال حوار يتسم بالرشاقة اللفظية، مع مواءمة الألفاظ للسياق العام، ولإيقاع الدرامي النابض بالفن، والتركيبية الشخصية، وهذا الأمر لا يتم إلا من قبل شخص يتوافر لديه الحس الدرامي، والمعرفة بأحوال الحركة المسرحية، وظروف الإنتاج. بتوافر هذه الشروط تتحقق له المصادقية الدرامية من خلال رؤية متكاملة للنص من حيث مفرداته، مع الاهتمام الفني لإبراز مفهوم النص وعناصره الأساسية.

الترجمة فن قائم بذاته، يغذي المسرح بروائع الإبداع العالمي، وهي ترجمة تفسيرية درامية، تفسر النص، وتعيد صياغته، يقوم بها خاصة ممن لهم الحسّ الدرامي مع معرفة دقيقة باللفتين، ولا بد للمترجم أيضا من معرفة بفن التمثيل المسرحي، مدركا أنه يؤدي رسالة سامية في تفاعل الحضارات، وحوارها الدائم، يختار مفرداته بعناية، ويوظف أنسب أشكال اللغة سواء أكانت فصيحى أم عامية ويترجم إليها. وهكذا لا بد من تكامل عناصر الترجمة المسرحية بعينها حتى تحقق هدفها المنشود بعيدا عن النقل الحرفي.

يقدم بعض المترجمين المسرحيين ترجمات تلخيصية لا تتناسب مع روح النص فهم يغيرون في تركيب الجمل والكلمات التي ينقلونها إلى اللغة لأخرى وذلك وفقا لمقتضيات القافية والوزن. وبالتالي فإن الحوار المسرحي يبدو غير متوازن وبعيدا عن المضمون الأصلي وروح النص، الذي قصده الكاتب بتركيبات حواراته. وفي هذا السياق إن استخدام الألفاظ الطنانة يراد به التأثير في المتلقي وتقديم نص مترجم يهتم بالصيغة الشكلية أكثر مما يحافظ على المستوى اللغوي والأداء المسرحي للممثلين على خشبة.



هذه الترجمة لا ترقى إلى مستوى الإبداع الذي يحرص الكاتب على سبكه وبالنتيجة فإن رموز العمل الدرامي تضيق ويتلاشى البعد الجمالي الذي يحتضنه النص الأصلي.

فترجمة النص المسرحي يجب أن تراعي نقل الأحاسيس والمشاعر من دون إرهاق النص بالعبارات الرنانة الغريبة عن ماهية وطبيعة العمل بحيث إن الممثلين سيضطرون في نهاية الأمر للتكيف مع النص المترجم وفقا لما يقدمه المترجم أي التمثيل بأصوات مستعارة متشنجة تقيد الحوار. فعندما لا يشعر الممثل بروح النص إنه سيعتمد على قدراته الشخصية وخبرته في التعامل مع النصوص الأجنبية لإيصالها للجمهور. هذا الأمر قد لا يتم في غالب الأحيان فعندما لا يسمع الجمهور النص بشكل واضح وعندما لا تصل له عبارات واضحة نتيجة عملية الترجمة الحرفية فإن مسألة التواصل بينه وبين الممثل ستفقد أهم مرتكزاتها وبالتالي لا يحدث التفاعل المرجو منه الذي يعتبر من أهم غاية من غايات العمل المسرحي.

إن الترجمة المسرحية تقودنا للتفكير على طبيعة النص وماهية العمل المسرحي وكيفية إعداد النص لتحويله إلى عرض وبالتالي أهمية إلقاء الكلمات على خشبة وتلقيها من قبل الجمهور. هذا التلقي لن يتكامل إلا عند وجود نص متماسك البناء. يجب إعطاء الأولوية لترجمة الدلالة الحركية للنص المسرحي قبل بعده الأدبي بحيث يتكيف مع ظروف العرض على الخشبة حين يؤديه الممثلون أمام الجمهور. على المترجم أن ينقل للمخرج لغة العرض التي يمكنه التعامل معها أثناء إخراجه للنص. فحركات وتوضعات الشخصيات التي تصفها الإيضاحات النصية تمثل جزءا لا يتجزأ من النص المسرحي وإن فهم هذه الإيضاحات يسهل عملية الترجمة ويعطي للنص المسرحي دينامية حركية تجعله أقرب للنص الأصلي. على المترجم

أن ينقل لنا اللغة الشفهية والحركية التي ينبض بها النص وبذلك يكون قادرا على حمل روح النص من لغة إلى أخرى محافظا على الكيمياء التي كتب فيها. إن الترجمة خيانة لكنها خيانة جميلة.

أمثلة عن عروض مسرحية قصيرة

١- «صلاة من أجل بتول»

مسرحية للكاتب الأميركي ويليام فولكنر

إخراج جاك لاسال

لاقت مسرحية «صلاة من أجل بتول» حضورا مميزا في بعض المدن الفرنسية حيث قدم المخرج جاك لاسال رؤية إخراجية لهذه المسرحية التي كتبها الكاتب الأميركي فولكنر عام ١٩٥١ وأعدّها بالفرنسية الكاتب الفرنسي ألبير كامو عام ١٩٥٧. إن هذا التبادل الثقافي بين هذين الأخيرين يبرهن على سمّو الأدبيين العملاقين فولكنر وكامو وعلى البعد العالمي للمواضيع الإنسانية التي تخص البشر أينما وجدوا. في مكان ليس ببعيد عن مسرح الأتينية قام الأديب الفرنسي ألبير كامو بعرض مسرحيته للمرة الأولى والتي أشرف على إخراجها شخصيا في مسرح ماتوران مارسيل هيرراد. كان ذلك في العشرين من أيلول عام ١٩٥٧ مع الممثلة كاترين سيللر. لاقت المسرحية آنذاك نجاحا كبيرا حتى بلغت عدد العروض قرابة ستمائة عرض أغلبها في الأقاليم الفرنسية المختلفة وفي أفريقيا.

تجتمع في هذا العمل المسرحي المشوق للغاية إثارة الرواية البوليسية وعظمة التراجيديا الإغريقية على حد سواء. ولا يمكننا فهم قصة هذه المسرحية من دون أن نرجع إلى رواية فولكنر «المكان



المقدس» التي كتبها عام ١٩٥١. وتدور أحداث هذه الرواية حول قصة الفتاة تامبل دارك، وهي شابة تتحدر من عائلة جيدة، فبعد أن تعرضت تامبل إلى حادث سيارة كان يقودها عشيقها غوان المدمن على الكحول، وجدت لها ملجأ عند عائلة أخرى البوتليغرز، وهي عائلة مشهورة بجسارتها وسمعتها الحسنة. وهناك اختطفت تامبل ثم تم سجنها من قبل أحد اللصوص بوياسي في بيت معزول تماما عن العالم الخارجي. في مسرحية «صلاة من أجل بتول» نجد تامبل، بعد أن عانت من السجن، متزوجة من غوان الذي كان مسؤولا عن الفضيحة التي ألمت بها. يرفع الستار على مشهد إدانة الخادمة السوداء نانسي مانيفو التي كانت تربي الطفلة حيث إنها اتهمت بقتل هذه الأخيرة. لكن، وفي اليوم الذي سبق تنفيذ الحكم، ذهبت تامبل، مدفوعة بنصائح محامي الخادمة السيد غافان، إلى حاكم المدينة كي تلتمس العفو لها. ومع أنها اعترفت بالحقيقة كاملة وأنها أهملت طفلتها عندما خرجت مع زوجها تاركة إياها وحيدة فماتت الطفلة في البيت، فإن ذلك لم يمنع من إدانة الخادمة التي كانت ضحية بريئة لكذب تلك المرأة وزوجها. أما الخادمة التي كانت على يقين أن عقوبة الموت ظالمة كانت تأمل بذلك الموت الخلاص الروحي لنفسها والتطهر من كل الذنوب التي فعلتها في حياتها.

تركز هذه المسرحية على القمع الأخلاقي والعنصري اللذين كانا يسودان في أميركا في بداية القرن العشرين، وذلك بإضافة بعد رمزي للتراجيديا الإغريقية. يحاول جاك لاسال في رؤيته الإخراجية هذه أن يعطي للعبة الممثل منظورا جديدا يعتمد على تقنية الازدواج على المسرح. وهكذا فعلى الخشبة المنارة بإضاءة خفيفة خادعة للبصر، والتي تشكل مرآة كبيرة أحد جدرانها، يؤدي أبطال المسرحية أدوارهم فيقتربون ويبعدون عن مقدمة

المسرح وكأنهم أطياف سينمائية تتحرك بحركة بطيئة مثقلة بشعور الذنب تجاه الجريمة الذي يهيمن على روح العرض.

تكتشف المشاهد في هذه المسرحية أحداث اليوم الأخير الذي يسبق حكم الإعدام بحق الخادمة، كما تبوح تامبل بالسر المكتوم الذي يلاحق ضميرها ويكبلها بشعور الذنب والألم. وفي هذا الصدد تبدو المواضيع التي يطرحها فولكنر واضحة في المسرحية: كالشعور بالذنب وتأثير الألم والرغبة في التطهير والتخلص من الذنوب. كان ألبير كامو قد ذكر تأثير التراجيديا الإغريقية في هذه المسرحية، فالشخصيات الفولكلورية عليها أن تعيش مع تلك الخطيئة الأصلية وأن تقبل بقدرها وهنا تبرز شخصية الخادمة السوداء نانسي، التي كانت عاهرة في شبابها، فهي تمثل إرادة التطهير عبر قبول العقاب حيث إنها قبلت الموت كي تتقذ سيدتها البيضاء. ورغم الأعداء التي كانت تتذرع بها تامبل، لم يتمكن أحد، حتى زوجها، من منعها في التدخل لدى الحاكم لإنقاذ الخادمة نانسي مانيفو ولائتماس الرحمة من أجلها ولتخفيف العقوبة عنها. دون جدوى!

إن إعداد «صلاة من أجل بتول» لا يختلف كثيرا عن إعداد تراجيديا إغريقية حيث إن الخطيئة والقدر هما الموضوعان الرئيسيان اللذان تدور حولهما أحداث المسرحية. ويمكننا أن نجد نقاطا مشتركة بين فولكنر وألبير كامو له، فالاثنتان أديبان كبيران يبجلان الحب والمرأة لكنهما يبتعدان في نقطة أساسية وهي المشاعر الدينية. ففي المقدمة التي كتبها كامو لإعداد المسرحية، نراه يشرح الأسباب التي دفعته لتغيير المشهد الأخير والذي تفصح فيه الخادمة السوداء نانسي عن إيمانها القوي وتعلقها بالمسيح. ولكنه لم يستطع أن يغير صورة القداسة التي أعطاهها فولكنر للخادمة السوداء. تقول الممثلة ماري جوزي كروز أن اختيارها لتأدية دور



بطلة المسرحية تامبل يحمل الدور عبثاً خاصاً يتمثل بالشعور الذنب تجاه مجتمع الخطيئة التي يمكن أن يذهب ضحيته أبرياء تماماً كحالة الخادمة في المسرحية، إضافة إلى أنها مسؤولة مهنية وشفية عالية وتكريس كامل لمملكة المسرح باعتبار أن العمل يحمل توقيع الكاتبين الكبيرين فولكنر وكامو.

بعد أن قدم المخرج جاك لاسال مسرحية «مدرسة النساء» لـ موليير عام ٢٠٠١، عرض عليه مسرح الأتينييه إخراج «صلاة من أجل بتول»، هذا العمل الذي يحتاج جهداً كبيراً خصوصاً وأن المسرحية كانت قد كتبت مرتين، مرة بقلم فولكنر في صيغة أولية، والثانية على يد البير كامو وهي صيغة معدة للعرض. وهذان الكاتبان كانا قد أذكيا ذاكرة جاك لاسال الذي يعبر عن سعادته العارمة كونه احتفى بهما في وقت واحد. جاك لاسال هو أحد أهم المخرجين المعاصرين في فرنسا، أسس أستديو المسرح في فيتري عام ١٩٦٧ وعمل فيه طوال خمسة عشر عاماً حيث قام بإخراج كثير من النصوص الكلاسيكية لـ موليير وماريفو وغولدوني، إلى أن اتجه إلى إخراج النصوص المعاصرة لأمثال ميشيل فينافير، كروتز، كونديرا. كما كتب مسرحيات عدة مثل: «زوج من أجل الشتاء»، «بطاقة بحث».

٢- «أحدهم سيأتي، للكاتب النرويجي جون فوس

عرضت مسرحية «أحدهم سيأتي» في مهرجان أفينيون المسرحي ٢٠٠٦ حيث قدم المخرج اللبناني نبيل الأظن رؤية إخراجية جديدة لهذه المسرحية التي كتبها الكاتب النرويجي جون فوس عام ١٩٩٦.

تقدم لنا المسرحية موقفاً بين رجل وامرأة فهما اشتريا منزلاً على جزيرة نائية معزولة عن العالم الخارجي. وهما الآن لوحدهما «أحدهما مقابل

الآخر» كما يقول الزوج. وفجأة ينتاب المرأة إحساس غريب بأن أحدا ما سوف يأتي فتبدأ الحديث عن ذلك الأمر وكأنه أكيد وقريب فتتساءل أمام الرجل: ماذا لو أتى أحدهم؟ بدأت تلك الفكرة تشغل بال الاثنين فيحاول الرجل مرارا تطمينها مذكرا إياها بأنهما بعيدان عن الآخرين وأن لا أحد يعرفهما في تلك الجزيرة البعيدة والنائية. فعلا يأتي شخص غريب إلى المنزل، إنه الجار القريب منهم وابن مالك ذلك البيت الذي اشتراه الاثنان. يبدأ ذلك الشخص بالتدخل في حياتهما الهائلة وبالتعرف عليهما رغم امتعاض الرجل وحذر المرأة. تدور أحداث المسرحية في نفس المكان: المنزل الجديد الذي اشتراه الاثنان ليرتاحوا فيه بعيدا عن ضوضاء العالم وصخبه. لذلك المنزل أهمية بالغة في المسرحية خصوصا أنه حاضر بقوة في حديث الزوجين ويبدو لأنه مازال مسكونا من قبل مالكيه القدامى.

يمثل قدوم الرجل الثالث كالحدث الذي يقلب صفاء ذلك المشهد الساكن بين الزوجين ويدل على هشاشتهما تجاه العالم الخارجي. فمنذ ظهوره يبدأ الرجل باتهام المرأة خصوصا عن سبب تساؤلها إذا كان أحد ما سوف يأتي. يحاول الكاتب جون فوس في هذه المسرحية أن يقدم شكلا دراميا جديدا عبر الكتابة الدقيقة التي تنقل موقف بين اثنين يشغلها وجود ما في مكان ما في هذا العالم. فالمسرحية تفيض بالشعيرية العالية والإيقاع الموسيقي الذي يميز الكلمات والجمل المتكررة. الدراما في هذه المسرحية ليست على مستوى الحدث بل هي محمولة باللغة التي تملن قدوم شخص ما وعندما يأتي ذلك الشخص يصبح الأمر واقعا وكأن التفكير بشيء مجهول والحديث عنه يؤدي إلى حضوره بعد وقت قصير. وهكذا فإن الشخصيات تبدو وكأنها أطلياف خفيفة الظل على الخشبة في مكان محدد أي مرتبط بزمنا ما فالزمن هو الحاضر المطلق الذي يمكن أن يعيش فيه أي اثنين.



اعتمد المخرج على الخشبة العارية من أي ديكور وقد استخدم الظل في بعض المشاهد ليؤكد عزلة هذين الاثنين.

يقول المخرج نبيل الأظن في مقابلة أجريتها معه حول العرض: «فكرة المسرحية في المشهد الأول عندما يخرج الاثنان من الظل ويأتیان باتجاه الجمهور. البيت هو الجمهور والبحر هو الجمهور وهما ينظران باتجاهه. هناك شيء مهم في هذا العرض هو أن هذا النص مملوء بالموسيقى وهو مكتوب ليمثل في الحاضر وليس في الماضي لذلك لا يوجد هناك حرية كاملة في الإخراج. المكان هو مكان ميتافيزيقي تمثل فيه الشخصيات أدوارها. أما عن الشخص الثالث فهو يمثل الواقع باعتبار أن له علاقة بالبيت وبالماضي وبالنقود. هذا لا يعني أن الاثنين ليسا واقعيين، لكنهما معزولان عن الآخرين في الجنة التي تصورها، إنهما تماما كآدم وحواء. الشخص الثالث هو خيال الاثنين، فالمرأة تخيلت أنه سيأتي فأتى. المسرحية تدور بين الخيال والواقع وهي تمثل الكائن الإنساني في عزلته وآماله وأوهامه. أما عن الإيقاع فقد قلت للممثلين بتأدية أدواره ببطء وكأنهما يسيران في مكان خال من الجاذبية».

المخرج نبيل الأظن: من مواليد مدينة بيروت حيث تخرج في معهد الدراسات السياسية في جامعة سان جوزيف. استقر في باريس منذ العام ١٩٧٨ حيث بدأ مشواره مع المسرح وحصل على إجازة في الدراسات المسرحية من جامعة باريس الثالثة السوربون الجديدة. وقد بدأ تجربته الإخراجية منذ ذلك الحين فأخرج نصوصا باللغة الفرنسية لكتاب كثر مثل هارولد بينتر، ماريغو، تينسي وليامز. في عام ١٩٨٦ أسس فرقة «البركة» وأخذ على عاتقه إخراج نصوص لكتاب أوروبيين. معاصرين مثل: كلير بيشيه فأخرج مسرحيتها «مساء الجنرال»، كارول فريشيت «طوق هيلين»،

دانيال دانيس «جسر الحجارة وجلد الصور»، اينزو كورمان «برلين: راقصك هو الموت». أخرج مسرحيات مترجمة للغة العربية مثل: «ثعلب الشمال» لـ نويل رونود و«مهاجر بريسبان» لـ جورج شحادة الذي قدمها في مهرجان بعليك الدولي.

الكاتب جون فوس: ولد عام ١٩٥٩ في النرويج، وقد بدأ بكتابة الروايات والقصص والشعر كما كتب أيضا قصصا للأطفال. كتب للمسرح منذ عام ١٩٩٤ فكانت أول مسرحية «لن نفترق أبدا» الذي كتبها بناء على طلب المخرج النرويجي كاي جونسن Kai Johnsen. وبعد هذه التجربة المسرحية، كتب مجموعة مسرحيات منها «الاسم» عام ١٩٩٥، «الطفل» ١٩٩٧، «زيارات» عام ٢٠٠٢. أول من أخرج مسرحية «أحدهم سيأتي» المخرج الفرنسي كلود ريجي Claude Régy عام ١٩٩٩ في مسرح الأمانديه في باريس Théâtre des Amandiers وقد قام هذا المخرج بإعداد روايتين لهذا الكاتب هما ميلانكوليا ١، ميلانكوليا ٢ Melancolia II. Melancolia I. حصل الكاتب على جائزة «إبسن» للكتابة المسرحية عام ١٩٩٦ وقد ترجمت مسرحياته إلى عدة لغات كما عرضت في عدة عواصم أوروبية وعالمية.

٣- «الحب المستحيل»

للكاتب أندريه بينيديتو ومن إخراج المخرج اللبناني عصام بو خالد. عرضت مسرحية الحب المستحيل للكاتب الفرنسي أندريه بينيديتو ومن إخراج المخرج اللبناني عصام بو خالد على خشبة مسرح «كارم» في مهرجان أفينيون صيف ٢٠٠٦. أدى الفنان الإماراتي حبيب غلوم العطار دور الرجل الذي يتكلم باللغة العربية بينما يقوم ممثل آخر بترجمة مقاطع



من كلامه إلى الفرنسية وذلك حرصا على تقديم المسرحية بالفرنسية للجمهور الفرنسي. أما الممثلة اللبنانية الأصل ريتا عون التي تؤدي دور الفتاة فتكلم باللغة الفرنسية والعربية وتتوجه بذلك للجمهورين الفرنسي والعربي على حد سواء. تدور أحداث المسرحية حول قصة حب مستحيلة بين فتاة فرنسية من أصل لبناني وشاب عربي من الإمارات حيث إنهما من بيئتين مختلفتين تماما لكن الحب يجمعهما فيتجاوز الاثنان حول إمكانية اللقاء وتتويع تلك العلاقة الجميلة بالزواج. يبقى ذلك الحب على صعيد الحوار ويقتنع الاثنان بأن قدرهما مختلف رغم الرغبة القوية لكليهما في العيش تحت سقف واحد.

أجمل ما يميز تلك المسرحية هو ذلك اللقاء بين الرجل الشرقي والمرأة الغربية من أصل شرقي، فهي تعبر عن لقاء بين حضارتين إحداهما شرقية والأخرى غربية وكل ما ينتج عن ذلك من تقابل للمفاهيم والأفكار التي تميز كل واحدة. فالشاب لا يكف بالحديث عن مجتمعه وعاداته خصوصا وأنه ينحدر من أسرة محافظة للأهل دور كبير فيها، وهذا ما تذكر به الممثلة الإماراتية أشواق التي تؤدي دور الأم. ففي أحد المشاهد تقابل الأم الفتاة وتدافع بقوة عن ولدها، فهي تعتبر أن ذلك الحب هو ضرب من ضروب المستحيل. يبدو جليا في حديث الأم أنه ليس من السهل أن على المجتمع الشرقي الذي يفخر بعاداته وتقاليده أن يتقبل زواج ابنتها من فتاة أجنبية. ولما كان الحب هو موضوع هذه المسرحية فهو يأخذ صبغة عالمية لا يحدده مكان وزمان حيث أن هذا اللقاء بين الرجل والمرأة يمكن أن يتم بين أي اثنين من ثقافتين مختلفتين.

عن أهمية اللقاء والتواصل بين الشعوب يقول الممثل حبيب غلوم العطار: «إن المسرحية تجمع ذلك المثلث الثقافي بين الإمارات ولبنان

وفرنسا، إننا نتكلم عن حوار الحضارات الذي نفتقده في الوقت الحالي. من وجهة نظري السلوك الإنساني واحد في كل مكان فالمسرحية تعرض موقفا مهما من هذا السلوك المتمثل في اللقاء بين شاب وشابة يتحابان رغم اختلاف ثقافتهما وبالتالي فنحن نكتشف البعد الإنساني لديهما. حوار الثقافات بين العربي والفرنسية في هذا العرض يتمثل في هذا اللقاء لأن الناس ترتبط ببعضها عن طريق المشاعر. المسرح الحقيقي يناقش الهم الإنساني الواحد الذي يجمع البشر وكما رأيت معي في المظاهرة التي نظمت منذ يومين في أفينيون لدعم لبنان، رأينا كيف يتظاهر الفرنسيون ويشعرون بالآلام الشعب اللبناني. التواصل مهم جدا بين الشعوب والمسرح هو أهم وسائل هذا التواصل مع ثقافات الشعوب الأخرى، وهنا تكمن أهمية هذه المسرحية».

٤- مسرحية «غرف»

للكاتب الفرنسي فيليب مينيانا، إخراج كارولين فايس.

عرضت هذه المسرحية في مهرجان أفينيون صيف ٢٠٠٦ من إخراج كارولين فايس. سبق وأن قدمت المسرحية في مهرجانات عديدة في عدة مدن فرنسية مثل باريس، روان، أورياك، حيث تحاول الفرقة أن تجد حضورا لها في أحد أهم المهرجانات الفرنسية والأوروبية. يتركز عمل فرقة "تيسام" على التجريب الذي يتجلى بكثرة الحلول الإخراجية الجديدة للمسرحية وهذا الأمر نلمسه عبر استعمال الأقنعة وإدخال مقطوعات موسيقية متنوعة الإيقاع بين فواصل العرض.

يستلهم الكاتب فيليب مينيانا نص "غرف" من وقائع الحياة اليومية حيث



إن كتابته تحاكي الواقع وتعلق عليه وهو بذلك يحملها رسالة اجتماعية تلتزم بإيصال كلام النساء إلى المجتمع. لا تنقيد تلك النساء بنمط معين من الكلام فاللغة التي يتكلمنها بسيطة وخالية من التعابير اللغوية الجاهزة فهن يتكلمن عن أشياء لا تخطر على بال الجمهور ومن هنا فإننا نتفاجأ دائما بما يمكن أن يقلنه بين الجملة والأخرى. تقف تلك النسوة على هامش المجتمع أو بالأحرى على مسافة منه فنراهن يتكلمن عن أشياء غريبة ومألوفة في نفس الوقت. وهكذا فإن تلك الشخصيات النسائية تبدو في حالة من الاعتراف المستمر فالعرض يندرج في مسرح الكلام الذي يخلو من أي حدث بل إن الحدث الوحيد في هذه المسرحية هو الكلام.

في هذه المسرحية نرى ست نساء يظهرن على خشبة الواحدة تلو الأخرى وتروي كل منهن قصصا من حياتها اليومية والخاصة حيث إنهن يعشن في مدينة سوشو الفرنسية والتي توصف بجوها الصناعي. في مدينة سوشو الصناعية تلتقي أقدار تلك النساء الست اللواتي يبجن باعترافات لمواقف من الشك والألم والحب في حياتهن التي تأخذ منحى مختلفا حيث إنهن يعملن في مصنع السيارات بيجو. ومن هنا فإن مونولوج كل واحدة منهن هو مزيج من مشاهد الحياة الخاصة والمهنية بكل ما تحوي من تفاصيل قد لا نسمعها في أغلب الأحيان. تتوالى المونولوجات بشكل سريع فالنساء يتكلمن ويتكلمن من دون توقف، المهم أن يتكلمن على الخشبة ويفرغن ما لديهن من كلام إلى الجمهور حتى لو كان ذلك الكلام غير مترابط في بعض المواضع. وهنا فإن الكاتب يسمنا آهات وتعابير حميمية جدا لتلك النساء العاملات اللواتي يجتحن الخشبة لمدة ساعة من الزمن ويحدثن الجمهور عن كل ما يخطر ببالهن من بقايا ذكريات وقصص قديمة مازلن يحتفظن بها والتي لا تخلو من روح الدعابة في مواضع كثيرة من العرض.



يبدو الكلام في هذه المسرحية كطواف نجاة تستخدمها الشخصيات لتخرج ما بداخلها من أفكار وهواجس تطلعننا على جوانب إنسانية كثيرة من حياة تلك النسوة التي فقدت أشياء كثيرة أمام الاجتياح المرعب للمدينة. في هذه المونولوجات نسمع شهادات نسوة من الطبقة العاملة العادية التي لا نحس بوجودها في المجتمع. يعتبر المونولوج أحد أهم الأشكال المسرحية القادرة على إيصال الأصوات الداخلية للشخصيات والتي من خلاله نعرف ما يدور في داخلها بشكل متسلسل وغير مرتبط بقيود يفرضها وجود شخصيات أخرى وما ينتج عن ذلك الوجود من مواقف أخرى.

تقول الممثلة ميلاني ديسباخ عن العرض: «يقدم لنا هذا النص جوانب كثيرة عن سيكولوجيا الشخصية وهو ينطلق من الواقع ليصل إلى مستوى عال من الشعرية التي نلمسها عن طريق موسيقى النص. أما عن نشوء النص فقد قام الكاتب فيليب مينيانا بالاستماع لشهادات نساء كثر في مدينة سوشو في عام ١٩٨٧ وقام بتسجيل تلك الشهادات وبعدئذ أعاد كتابة النص بشكل مسرحي مع بعض من الإضافات. فيما يتعلق باللعبة فإن وجود القناع يضعنا أمام بعد آخر للشخصية التي نتعرف عليها تباعا عبر حديها عن نفسها، هذا القناع يخرج النساء إلى آفاق أخرى ولا يحددها بمجتمع معين فاللواتي يتكلمن هن نساء يمكن أن يكن في مدينة سوشو وفي مدينة أخرى أيضا».

إن فكرة هذا النص تخرج من الواقع ومن شهادات حية تسجل الكلام اليومي لبعض النسوة ومن هنا فإن أحد أهم ما يميز هذا النص هو قدرته على تصوير مقطع من كلام يومي ذي إيقاع سريع وعفوي.

يطرح الكاتب أفكارا كثيرة من خلال هذه المسرحية تتجسد أغلبها

في الرغبة في نقل تفاصيل الحياة اليومية إلى الخشبة وإعطاء الكلام لشخصيات تعيش حالات إنسانية تستحق الاهتمام في خضم ذلك الرخم المدني الصاخب. ومن هنا فإن الحاجة للكلام ملحة في المجتمع الميكانيكي الذي يبعد الناس ولا يدع لهم الوقت لسماع بعضهم البعض. يقول الكاتب فيليب مينايا في معرض حديثه عن هذه المسرحية: «بالنسبة لي، المسرح هو عبارة عن الكلام الذي يدوي ويحدث ضجة في هذا العالم».

الكاتب فيليب مينايا: بدأ الكاتب فيليب مينايا كتابة المسرح منذ السنوات السبعين من القرن الماضي، ومارس في نفس الوقت مهنة التمثيل وإدارة ورشات عمل مسرحية حول المسرح الفرنسي المعاصر. وله حتى الآن قرابة ثلاثون مسرحية نشر معظمها في دار نشر أكت سود، تياترال، ومنشورات المسرح المفتوح في باريس. خلال هذه السنوات الطويلة من العمل المسرحي قام العديد من المخرجين المسرحيين بإعداد مسرحياته أمثال: روبر كانتاريللا، كارلوس فيتنغ، ألان فرانسون. وكما أذيعت بعض مسرحياته في إذاعة فرنسا الثقافية «فرانس كولتير». ومن آخر أعماله المسرحية نذكر: دراما قصيرة (١٩٩٦)، «مساكن» (٢٠٠٠)، «الممر» (٢٠٠٤).

٥- «صمت الشيوعيين»

كتابة وإخراج جان بيير فانسان

عرضت مسرحية «صمت الشيوعيين» في مسرح شامفلوري في مدينة أفينيون ضمن فعاليات مهرجان أفينيون المسرحي ٢٠٠٦. اقتبس المخرج الفرنسي جان بيير فانسان عرضه من سبع مراسلات تمت في العام ٢٠٠٢ بين ثلاثة ثوار إيطاليين ينتمون إلى الحزب الشيوعي الإيطالي. يتساءل المناضلون الثلاثة حول التزامهم في الحياة السياسية منذ نهاية الحرب العالمية الثانية وضرورة المساهمة في تغيير المجتمع. وهنا فإنهم يستعرضون بعض تفاصيل حياتهم التي كرسوها لرفض الظلم وينقدون صمت الشيوعيين تجاه المواقف الستالينية. هذه التساؤلات تقودهم للتفكير بأسس جديدة للعمل الجماعي القائم على المسؤولية المشتركة بين أفراد المجتمع كافة وللبحث عن خطاب حزبي متزن بعيد عن الشعارات الرنانة. تتسم اعترافاتهم بصراحة واضحة حول الأخطاء التي ارتكبوها في الماضي فالشخصيات ليسوا أبطالاً وإنما أعضاء في الحزب وهكذا فهم يعيدون طرح كل تفاصيل الحياة السياسية الإشكالية التي عصفت بهم.

التقنيات التي يعتمدها المخرج في المسرحية بسيطة للغاية فنرى على خشبة طاولة كبيرة وثلاثة كراسي يتوضع عليها الممثلون حيث إن الفضاء المسرحي يوحي بقاعة اجتماع خالية من الديكور فالمخرج يولي أهمية كبيرة لحوار الشخصيات واعترافاتهم أكثر من أي شيء آخر. ونلاحظ أن الشخصيات الثلاث يمسون بأوراقهم طوال العرض فيقرؤون منها بعض المقاطع على نحو يؤكد الناحية الوثائقية لتلك المراسلات.

بدأ المخرج جان بيير فانسان (١٩٤٢) نشاطه المسرحي عام ١٩٥٨ في



مسرح لوي لو غراند حيث تتلمذ على يد المخرج الفرنسي المعروف باتريك شبيرو حتى عام ١٩٦٨. ومنذ بداية السبعينيات بدأ مسيرته الإخراجية في المراكز الثقافية إلى أن أسس مسرح الأمل خلال الأعوام ١٩٧٢-١٩٧٥. وبعدها عيّن مديرا للمسرح الوطني فعمل فيه حتى العام ١٩٨٣. وبين الأعوام ١٩٨٣-١٩٨٦ عيّن مديرا عاما لمسرح الكوميدي فرانسيز العريق. عيّن مديرا لمسرح الأماندييه في باريس بين الأعوام ١٩٩٠-٢٠٠١ وأخرج فيه العديد من العروض المسرحية. بعد ذلك أسس فرقة الاستديو الحر التي تقدم عروضاً بالتعاون مع مسارح كبيرة في باريس مثل مسرح الأوديون ومسرح الكولين. وهكذا فإن هذا المخرج لا يبدو غريبا عن مهرجان أفينيون فقد قدم فيه ثلاثة عشر عرضاً منذ العام ١٩٧١.

٦- «حرية مساواة»

للكاتب برنار بروز وإخراج رود جيلينز.

عرضت مونودراما «حرية مساواة» من كتابة برنار بروز وإخراج رود جيلينز ضمن فعاليات مهرجان أفينيون طوال شهر تموز ٢٠٠٦. بدأ العرض على إيقاع الموسيقى الهادئة وما تلبث الخشبة أن تضاء ليظهر الممثل سام جالساً على كرسي صغيرة يدير ظهره للجمهور وقد سلط عليه ضوء وحيد ثم يلتفت ليقدم نفسه للجمهور ويبدأ بالحديث عن حياته كما هي الحال في الواقع.

تطرح هذه المونودراما إشكالية الهوية والاندماج في المجتمع الغربي حيث إن الممثل يذكر في مواضع عديدة من حديثه أن أصوله المغربية تجعله يطرح جملة من الأسئلة فهو مغربي بربري ولد في بلجيكا وبذلك

فهو ينتمي للجيل الثاني من المهاجرين وهو يحمل معه هموم وقضايا عائلته التي لا يمكنه الانفكاك عنها. فهو لا يكف عن مقارنة الحياة بين ضفتي المتوسط وكل المفارقات التي تنتج بينهما فهو يعيش في الغرب لكن والديه ربياه على أصول الحياة المغربية تماما كما هي الحال في المغرب. تأخذ العلاقة بين الابن والأب حيزا كبيرا من العرض فهو يتعرض لكل جوانب التربية الملزمة التي ينشئ عليها الشباب في المجتمعات العربية المحافظة التي تلعب فيها الأم دورا كبيرة في ترسيخ العادات والتقاليد التي لا يقبل الأب في مناقشتها.

لا يقتصر النص على حياته الشخصية بل يتعداه لينقد الكثير من الجوانب الإشكالية في الغرب لا سيما في نظرتهم للعرب فيتعرض في حديثه إلى السياسات التعسفية التي تمارسها الولايات المتحدة الأمريكية التي لا تحترم حقوق الإنسان وتشن حروبا غير شرعية باسم الديمقراطية والحرية.

تبدو هذه المونودراما كدعوة مباشرة لفهم التوازنية التي يدعو إليها الممثل والتي تأخذ اسمها من كنيته «توزاني» حيث يدعو إلى حركة إنسانية تعيد صياغة الحياة على أسس الحرية والعدل والقيم الإنسانية المشتركة لدى جميع الديانات السماوية فهو يعرج على المحرمات والمسموحات لدى كل دين. وهنا فهو يدعو للتعامل مع الأديان بحرية كاملة منطلقا من التجربة الشخصية لكل فرد حيث إن الحياة لا يمكن أن تستمر إلا بالاحترام المتبادل بين الجماعات الدينية المختلفة. فمن العبث إقامة الحروب الدينية القائمة على إلغاء الجماعات المختلفة لبعضها البعض كما يحصل في العراق. يتميز العرض بطابعه الفكاهي فالجمهور لا يكف عن الضحك طوال ساعة ونصف الساعة الأمر الذي يرد لقدرة الممثل سام توزاني في الحفاظ على



عنصر الإثارة في حديثه. نراه يذرع الخشبة جيئة وذهابا مؤديا فيرقص تارة ويركن على كرسيه تارة أخرى من دون أن يفقد حيويته المتجددة في الانتقال من موضوع إلى آخر فهو يبوح بكل ما تخبئه ذاكرته من تفاصيل عن حياته. يحقق هذا العرض العناصر الأساسية للمونودراما التي تتجسد بالأداء الجسدي المميز للممثل وبطريقة إلقاءه للنص فالمتفرج يقف مذهولا أمام قدرة سام توزاني على أداء عدة أدوار عبر تقليد الأصوات المختلفة بطريقة كوميدية تشد المتفرج وتجعله ينتظر تمة الحكاية.

في نهاية العرض يعلن الممثل أنه سيبقى الصوت الحر الذي يدافع عن المظلومين وعن استقلالهم في كل مكان في العالم وأنه لن ينسى الشعب الفلسطيني والشعب العراقي متذكرا كلام أبيه الذي قال له: "بدأت الأرض من دون الرجال، فلنعمل على ألا تنهي من دونهم".

٧- «الساس»

للكاتب ميشيل أزاما والمخرج جيرار فوشيه.

عرضت مسرحية «الساس» في مهرجان أفينيون ٢٠٠٦. تقدم هذه المونودراما شهادات امرأة قضت فترة من حياتها في السجن وبعد أن خرجت بدأت تتذكر كل ما حصل لها في مواقف نادرة ما يسمعها الجمهور فالسجن ينسب عموما للرجال. يعتمد المخرج تقنية الخشبة العارية في عرضه فلا نرى في مونودراما هذه المرأة سوى القليل من الديكور مثل كرسي وبساط إلا أن الإضاءة تلاحق تحركها على الخشبة خالقة فضاءات مختلفة تبعا لتطور حديثها.

تكمن أهمية هذا العرض في تلك الحساسية التي يبرزها النص تجاه

قضية المرأة فيبدو مؤثرا، صادقا قادرا علىولوج إلى أعماق المشاهد الذي يتعاطف مع شهادات تلك الممثلة. يفيض النص بشعرية واضحة حيث إن لغته بسيطة خالية من الكلمات الصعبة وهناك حرص واضح من الممثلة بإلقائه بشكل واضح بل إنها تقف عند عبارات معينة سيما تلك التي تشمل معاناة المرأة بشكل يعطي أهمية لتلك المواقف.

يبدو الكلام في هذه المسرحية كطوافه نجاه تستخدمها الممثلة لتخرج ما بداخلها من أفكار وهواجس تطلعنا على جوانب إنسانية كثيرة من حياة تلك المرأة التي فقدت أشياء كثيرة أمام الاجتياح المرعب للمدينة. في هذا المونولوج نسمع شهادات تلك المرأة من الطبقة العادية التي لا نحس بوجودها في المجتمع. يعتبر المونولوج أحد أهم الأشكال المسرحية القادرة على إيصال الأصوات الداخلية للشخصيات والتي من خلاله نعرف ما يدور في داخلها بشكل متسلسل غير مرتبط بقيود يفرضها وجود شخصيات أخرى وما ينتج عن ذلك الوجود من مواقف أخرى.

٨- «منشق هذا أمر بديهي»

للكاتب ميشيل فينافير والمخرج نيكول شاريانتييه.

عرضت مسرحية «منشق هذا أمر بديهي» في مهرجان أفينيون المسرحي ٢٠٠٦ من إخراج نيكول شاريانتييه. تضعنا هذه المسرحية في جو العلاقة التي تجمع الأم هيلين مع ابنها فيليب حيث يسكنان معا ويتحاوران في أمور تخص حياتهم اليومية. وهنا فإن فيليب يمضي وقته بالتجرد من المجتمع ومن أمه فهو ينشق عما حوله سواء بالكلام أو بالتصرفات في حين أن أمه تذكره بالقيم والواجبات العائلية التي تتحلى بها العائلة عموما والتي يدير



لها ظهره في كل مناسبة.

تتدرج هذه المسرحية في ما يسمى مسرح الغرفة أو المسرح الحميمي الذي يجمع الشخصيات المسرحية في فضاء مغلق وحميمي حيث إن الكاتب ميشيل فينابير يعرفه بكونه «مسرح فقير ذا إمكانيات بسيطة، مسرح من دون قصة يلعب فيه الحوار الدور الأكبر ويستمد الكلام ديناميكيته من المواقف الصامتة».

يعتمد المخرجان تقنية الدمى بدلا من الشخصيات فعلى خشبة المسرح الصغيرة نرى دميّتان تمثلان الأم وابنها يحركهما رجلان حيث يسمع الجمهور حوار الدميّتين المسجل في كل لوحة. وهنا فإن المخرجان يوظفان تقنيات الإضاءة للفصل بين اللوحات الاثني عشر.



قائمة المراجع

- ١- أوغست ستريندبرغ، «مسرح العنف والمسرح الصوفي»، ترجمة للفرنسية مارغريت ديبل، غاليمار، سلسلة ممارسة المسرح، باريس، ١٩٦٤.
- ٢- مقال مارتين دو روجما، «مسرح المهرجات»، في قاموس المسرح الموسوعي لـ ميشيل كورفان، باريس، ٢٠٠٣ (١٩٩٥)، الجزء الأول.
- ٣- إيزابيل مارتين، «مسرح المهجانات من الخشبة إلى البولفار»، أوكيفورد، فولتير فونديشن، ٢٠٠٢.
- ٤- موليير، «الأعمال الكاملة»، نصوص جمعها موريس را، باريس، غاليمار، مكتبة البلياد، ١٩٦٥.
- ٥- دانييل ليندينبرغ «زمن العروض الكبرى»، مقطع المسرحية الفنائية، مجلة المسرح في فرنسا، بإشراف جاكين دو جومارون، باريس، دار نشر أرمان كولن، ١٩٨٩.
- ٦- جان كلود يون، «أوجين سكريب، صيغة الحرية»، سانت، منشورات نيزيه، جينلوب، ٢٠٠٠.
- ٧- أرسطو، فن الشعر، مأخوذ عن الترجمة الفرنسية لـ روزلين ديون روك وجان لالو، دار النشر سوي، باريس، عام ١٩٨٠، الفصل السابع.
- ٨- فرانسيس سارسي، «أربعون عاما من الحياة المسرحية»، مسلسلات درامية، مكتبة القنوات، ١٩٠٠-١٩٠١، المجلد الرابع.
- ٩- ميلفيل، «حياة سكريب كما رواها أحد مساعديه»، في مجلة الآداب

الفرنسية، كانون أول - آذار، ١٩١٩.

١٠- إيرنست لوغوفريه، «ستون عاما من الذكريات»، الجزء الثاني، هيتزل، ١٨٨٧، ص. ١٧٥.

١١- دوميك، «من سكريب إلى إيسن»، في حوارات حول المسرح المعاصر، منشورات بول دولابلانت، ١٨٩٣.

١٢- جان بيير ساررازاك، «مسرح الأنا، مسرح العالم»، مجموعة فيليلجياتور، دراسات، منشورات ميديان، روان، ١٩٩٥.

١٣- جان جوليان، «شريحة الحياة»، جريدة لوباريس، ٢٨ تشرين الأول، ١٨٩٢.

١٤- دافيد ليسكو، في مقاله «جان جوليان، نظرية وممارسة المسرح الحي»، مجلة دراسات مسرحية، العدد ١٥، مركز الدراسات المسرحية، لوفين لانونف، ١٩٩٩.

١٥- بيتر زوندي، نظرية الدراما الحديثة، منشورات لاج دوم، سلسلة مسرح البحث، ترجمة عن الألمانية باتريس بافيس، باريس، ١٩٨٣.

١٦- أوغست ستريندبرغ، المسرحية ذات الفصل الواحد، في «إحدى عشرة مسرحية قصيرة، ميونيخ، ١٩١٨.

١٧- أوغست ستريندبرغ، «المسرح القاسي والمسرح الصوفي»، ترجمه للفرنسية مارغريت ديبل، دار غاليمار، سلسلة تطبيق المسرح، ١٩٦٤.

١٨- نويل غيبير، «الساعات القصيرة أو مسرح الساعات الست المسائية»، مقال منشور في مجلة باغاتيل بورليتينتيه، نصوص جمعها فيليب بارون وآن مانتيرو، بيزانسون، المنشورات الجامعية في منطقة



فرانك كومتوان، ٢٠٠٠.

١٩- جان بيير سارازاك، «المسرح الحميمي»، أكت سود، سلسلة زمن المسرح، أرل، ١٩٨٩.

٢٠- ستريندبرغ، مقدمة مسرحية «الآنسة جولي».

٢١- جوزيف دانان، «الشكل الدرامي القصير، مخبر الدراما»، منشورات الكوميديا الفرنسية، باريس، ١٩٩٧/١٩٩٨ العدد ٢٦.

٢٢- ستريندبرغ، «رسالة لجورج براند»، في كتابه «المسرح القاسي والمسرح الصوفي»، ٢٩ تشرين الثاني ١٨٨٩.

٢٣- جان بيير سارازاك، «ستريندبرغ والمشهد»، في مجلة المسرح الشعبي، العدد ٢٧.

٢٤- ماترلينك، «كنز المتواضعين»، المقطع التاسع «التراجيديا اليومية»، منشورات لابور، بروكسل، ١٩٩٨.

٢٥- بول غورسيك، «اللاحركة في مسرح ماترلينك»، منشورات مؤتمر «الحركة واللاحركة في المسرح»، جامعة بواتييه، ليكورن، ١٧-١٩ آذار، ١٩٩٧.

٢٦- جيوفانا ليستا، «بيانات، وثائق، تصريحات»، لاج دوم، لوزان، ١٩٧٣.

٢٧- جيوفاني ليستا، «أنطولوجيا المسرح المستقبلي الايطالي»، الجزء الأول، لاج دوم، لوزان، ١٩٧٦.

٢٨- سعد الله ونوس، حكاية جوقة التماثيل، مسرحيات أولى، ١٩٦٤،



وزارة الثقافة، دمشق.

٢٩- سعد الله ونوس، الحياة أبدا، دار الآداب، بيروت، ٢٠٠٤.

٣٠- جان فيلار، «حول التقاليد المسرحية»، دار لارش، باريس، ١٩٥٥.

Références bibliographiques

1- ABIRACHED, Robert, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Gallimard, Coll. « Tel », Paris, 1994.

ADORNO, Todorov, *Théorie esthétique*, Klincksieck, Coll. *Esthétique*, Paris, 1995.

2- ARISTOTE, *Poétique*, texte, traduction, notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, édition du Seuil, Paris, 1980.

3- ATRAUD, Antonin, *Le théâtre et son double*, éditions Gallimard, Paris, 1964.

4- BARTHES, Roland, *Le plaisir du texte*, dans *Les Œuvres complètes IV*, pp. 219-265, Seuil, Paris, 2002.

5- BECKETT, Samuel, *Dramaticules*, Minuit, Paris, 1980.



- 6- CORVIN, Michel, « Une écriture plurielle », in *Le théâtre en France II, de la révolution à nos jours*, sous la direction de Jacqueline DE JOUMARON, Ed. Arman Colin, Paris, 1989.
- 7- CORVIN, Michel, *Dictionnaire encyclopédique de Théâtre*, Coll. In Extenso, Larousse-Bordas, Paris, 1998.
- 8- DANAN, Joseph, « formes brèves, le laboratoire du drame », in *Les Cahiers de la Comédie Française*, N° 26/Hiver 1997-1998, P.O.L. et Comédie Française.
- 9- ECO, Umberto, *L'œuvre ouvert*, traduit de l'italien par Chantal Roux de Bézieu avec le concours d'André Boucourechliev, Edition du Seuil, 1999.
- 10- ECO, Umberto, *Lector in Fabula, le rôle du lecteur*, Ed. Grasset et Fasquelle, 1979, Milan, traduction française, Paris, 1985.
- 11- ESSELIN, Martin, *Théâtre de l'absurde*, éd. Buchet/Chastel, Paris, 1977, pour la traduction française.
- 12- FICHET, Roland, « Dispute, première lutte », in Revue *Les Cahiers de Prospéro*, revue du Centre National des Écritures du spectacle, n°10, *La forme brève au théâtre*, La Chartreuse, 2000.



- 13- HEGEL, G.W.F., *Esthétique*, Edition Flammarion,
(trad. S. Jankélévitch), Paris, 1979.
- 14- JULLIEN, Jean, *Le Théâtre Vivant, essai théorique
et pratique*, Bibliothèque-Charpentier, Paris, 1892.
- 15- MONTANDON, Alain, *Les formes brèves*, éd.
Hachette, Coll. «Contours littéraires», Paris, 1992.
- 16- NAUGRETTE, Catherine, *L'esthétique théâtrale*,
Edition Nathan, HER, Paris, 2000.
- 17- PAVIS Patrice, *Le théâtre contemporain, analyse
des textes, de Sarraute à Vinaver*, Ed. NATHAN/VUEF,
Paris, 2002.
- 18- PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Armand
Colin Paris, 2002.
- 19- QUEANT, Gilles, *Encyclopédie du théâtre
contemporain*, Paris, Les Publications de France, 1975.
- 20- RICŒUR Paul, *Temps et récit*, Ed. Seuil coll.
« Points essais », Paris, 1984.
- RYKNER, Arnaud, *Théâtres du Nouveau Roman*, Corti,
1998.
- RYNGAERT, Jean-Pierre, *Introduction à l'analyse du
théâtre*, BORDAS, Paris, 1991.
- 21- VINAVER Michel, *ECRITURES DRAMATIQUES*,



Actes Sud, Arles, 2000.

VINAVER, Michel, « Ecrire le quotidien », in *Théâtre/
Public*, N° 39, Gennevilliers, 1981.

22- ZOLA, Emile, *Le naturalisme au théâtre*, Paris,
Edition Fasquelle, 1907.





الاسم الأصلي للمسرحية

«الغرف»

Chambres(1)

de Philippe Minyana

فيليب مينيانا

دار نشر إيديسون تيآترال - باريس - ١٩٨٦

ترجمة: د. منتجب صقر

المراجعة: أ. عبود كاسوحة

[١٩٨٦] première édition, ١٩٩٢, Philippe Minyana, Chambres, Editions Théâtrales, Paris (١)



شخصيات المسرحية

Personnages

« الغرفة الأولى: كوس : KOS 1 Chambre

« الغرفة الثانية: اليزابيث ELISABETH : Chambre 2

« الغرفة الثالثة: أرليت ARLETTE : Chambre 3

« الغرفة الرابعة: سوزيل SUZELLE : Chambre 4

« الغرفة الخامسة: تيتا TITA : Chambre 5

« الغرفة السادسة: لطيفة LATIFA : Chambre 6



المسرحية

قَدِّمَتْ هذه المسرحية في مسرح «تياتر أوفير» Théâtre Ouvert في باريس من إخراج آلان فرانسون عام ١٩٨٦، بالتعاون مع ميشيل ديديم، جاني كاستالدي، كريستين ميريلو، هيلين سرجير، دومينيك فالاديه.

كوس:

كانت القدمان متجمدتين ومتفجرتين فلقد قرأت ذلك! متجمدتين ومتفجرتين رأيت في القاموس أنّ القدم قوامُها الرسغ والوظيف (مشط القدم) والأصابع ومن ثمّ قلت في نفسي إنّ قدمي بوريس فيهما أيضا أوردة وعضلات وجلد حينئذ تساءلت علامَ عثروا من قدميه أي قدما بوريس قدما الفتى بوريس كوس لقد كتبوا ذلك في الجريدة «الفتى بوريس كوس»! علامَ عثروا من بقايا قدمي بوريس؟

على رسغين أو وظيفين أو بقايا من رسغين وبقايا من وظيفين أو على خليط من أصابع القدمين والأوردة وعضلات الجلد! قرأت عن وجود دم على الفراش وأنهم وجدوا دما على الفراش والدم مصدره القدمان حينئذ استقلت القطار! قدما بوريس ما عدت أفكر إلا بذلك بقدمي بوريس لكثرة ما قرأت هاتين القدمين المتجمدتين والمتفجرتين للفتى بوريس فقد كتبوا هذا في الجريدة «الفتى بوريس كوس». بوريس لم يعد له من وجود لم يعد بوريس الذي قد عرفته جيدا بوريس الذي كنت أصطاد بصحبته الأسماك الفضية وكأنّ بوريس لم يعد ذا الأسماك الفضية قط، بوريس الذي علّمني صيد الأسماك الفضية، كلا فهو ليس ذا الأسماك الفضية ولا صاحب

الدراجة النارية من نوع كاوازاكي. استقلت القطار إذن كي أذهب فأرى قدميه! وكأنّ قدميه كانتا في القطار! لم يكن يتذكّرهُ من أحد وكنت أسأل فأقول أتعرفون أين الهنغار الذي كان يعيش فيه بوريس كوس وأطلعهم على المقال في الجريدة، وقد أزعجت جميع الناس هنالك بحكاية بوريس كوس هذا والهنغار فأقول ألا تتذكّرون بوريس كوس فيقولون لي: بوريس كوس، كلا فأعرض عليهم المقال لقد أطلعتهم على المقال مئة وخمسين مرة وأنا أسأل أتعرفون أين الهنغار؟ كانت على صفحة الجريدة صورة لرأس بوريس لا للهنغار، وهكذا فما كانوا يعرفون عن أي هنغار أتحدث فأقول لهم انظروا إلى صورته فيجيبون كلا كلا! كنت من جانبي قد نظرت إلى صورته في الجريدة آلاف المرات صورة «الفتى بوريس كوس» فلم أتعرف عليه أيضا لم أتعرف على قدميه ولا على صورته إنّها صورة رجل آخر هزيل وذو لحية بلا سالفين، لحية أحسن قصّها وتشدّيبها، لحية موظف صغيرة، فأين أعرّ إذن على صاحبي بوريس كوس وراء تلك اللحية وفي تلك الجريدة ثم قالت لي السيدة بومغارتر عن ذلك المسكين بوريس إنّهُ قد نحف كثيرا أجل لقد كان يحب لحم العجل التي كنتُ أطبخه فأنا أعرف هذا الشيء عن بوريس وقد انخرطت السيدة في البكاء فخطرت على بالي الأسماك الفضية والدراجة النارية من نوع كاوازاكي فبكيت أيضا ثم قلت لها والهنغار؟ فقالت ليتك لا تحدّثني عن الهنغار إيه كلا ذلك الهنغار أن يستسلم المرء للموت في هنغار بوريس بوريس هذا الذي استسلم للموت في هنغار قالت لي إنّ الهنغار يقع بين الكنيسة وأبنية مصانع ييجو بين الكنيسة وييجو لقد ضحكّت فقالت لي يضحك هذا أنت، وواصلت البكاء أما أنا فتوقفت! وفي تلك اللحظة كرهت بوريس هذا بسبب موته الذي يجعلنا نبكي أما هو فقبل به قبل به على ذلك النحو لقد قبل بموته مستسلما من دون أن يرفع الصوت احتجاجا كرهته



للمرة الأولى ونظرت إلى الخزانة حيث كُتب اسم مطعم السيدة بومفارتتر بحروف كبيرة ثم كُتب بحروف صغيرة تقديم الفطور وصالة لعب البلياردو كنت إذن في وضع جانبي بالنسبة للسيدة بومفارتتر التي كانت من ناحيتها وراء صندوق المحاسبة فقالت لي: أنت أخوه قلت نعم إن لنا الأنف الكبير نفسه وكرهت بوريس كوس هذا للمرة الثانية لأنني أخوه ولأنه لم يكن يتصل بي هاتفيا ولم يكن يفكر بي مرة واحدة فحاولت أن أعاود رؤية الأسماك الفضية والكاوازاكي.

لم أكن أرى إلا صورة الجريدة.. اللحية ورجلا نحيلا والنص تحت الصورة: «موظف في مصنع ييجو يموت وقد تجمّدت قدماه!». لم أعد أرى أيضا الأسماك الفضية والدراجة النارية من نوع كاوازاكي لم أعد أرى شيئا لم أعد أرى سوى ذقن السيدة بومفارتتر وهي تلمع وكانت ما انفكت تبكي! حينئذٍ قلت للسيدة بومفارتتر و«الفندق رقم واحد»؟ فقد كتبوا أيضا أن الفندق رقم واحد يقوم هنالك قبل الهنغار فقالت لي إنه لليوغوسلاف والعرب والعازيين، فقلت لها إن الفندق رقم واحد ليس بفندق فقالت كلا هنالك الفندق رقم ١ والفندق رقم ٢ والفندق رقم ٣، إلخ. هكذا هي الحال في سوشو والفنادق قائمة هنا وهناك وهناك وتدّل بإصبعها إلى ما وراء شعرها وبجانب كتفها وأمامها وتشير بذقنها إلى نقطة أخرى أبعد قليلا ولم تكن تلك بفنادق لا نظرت عبر الواجهة الزجاجية حيث كُتبت كلمة قاعة بلياردو فلان ورأيت شوارع وشوارع... رحت أشرب نبيذ المسكاديه، شربت أربع كؤوس متتالية فوَبَّخْتِي السيدة بومفارتتر فقلت حسنا أنا ذاهب إلى الهنغار فقالت لي افعل ما يروقك وهنا رغبت في البكاء أيضا لأنني قد شربت أربع كؤوس من المسكاديه وهذا ما جعل رخاوة تصيب ساقَي ورأسي فما كنت أفكر إلا بقدمي بوريس وبرسغيه ووظيفيه وبدمه



على الفراش وعدت فقرأت كل شيء مرة ثانية، قرأت المقال دفعة واحدة للتأكد من أنني أكرهه والحال أنني كنت أكرهه. قالت لي السيدة بومغارتر امض حتى مفترق الطرق في مدينة ملهوز وأصعد جادة الجنرال لوكرك ثم انعطف تجد على اليمين شوارع وشوارع وشوارع كانت تذكر لي أسماء تلك الشوارع ومن بعد الكنيسة والمصنع فالهنگار دفعت باب الهنگار فرأيت قدميه، رأيت قدمي أخي فرغبت في البكاء مجدداً تذكرت عبارات الجريدة التي ذكرت أحد عشر غياباً غير مبررة لبوريس وأن هنالك رسائل مسجلة باسم بوريس وأنه لم يحضر قط لا إلى المصنع ولا إلى الفندق رقم واحد ولا إلى مركز التشغيل وأنه توارى عن ساحة الحركة فنظرت إلى الهنگار وكرهته للمرة الثالثة كان هنالك الفراش وقالت الجريدة إن على الفراش دماً فافترت من الفراش كان هنالك دم فقلت في نفسي إنما هذا هو الهنگار. إنه مستودع لأشياء قديمة وقذرة هنالك مستودعات تجتذب الأنظار ملفتة للنظر أما ذاك فكان مزيلة. كان كما وصفوه في الجريدة مع الفراش والدم والشاحنة الصدئة وعبوات جينة البقرة الضاحكة الفارغة وبعض المجالات المتعلقة بـ: «الإلكترونيات التطبيقية» كانوا يقولون إن الهنگار قد بقي على حاله كان على حاله. حسبت أن ذلك غير صحيح وأنا لست هنالك حقاً وأن بوريس ليس بوريس ذا القدمين بل هو بوريس آخر أكثر ضخامة وبلا لحية يمضي بسرعة ١٢٠ على دراجته النارية من نوع كاوازاكي وهو يفني: «كم أحبك كم أحبك... مثل حصان ميت...». لقد مات فمئذ عشرة أيام على وجه التقريب صعد إلى المصنع أولاً كان يصنع صفائح من الفولاذ في مغاطس خاصة وكان مصاباً بالربو فلم يستطع أن يهتم بالصفائح بسبب الربو لقد صعد بلحيته المقصوصة بعناية والمشذبة تشذيباً حسناً كان يكتب لنا عن ذلك أي عن المغاطس الخاصة والصفائح وعن الربو وكيف



كان يتسلَّق فيتحقق من القطع على المحركات لأنه قد تسلَّق! لم يقل إنه قد أطلق لحيته! بعد ذلك لم يعد يكتب والتقطت بعض الصور. بكلّ هدوء. كان هنالك قميص رُسِمَ عليه أسدٌ جميل وهنالك جوارب متعفّنة وأعقاب سجائر وكتب بوريس فيان وكنزته الخاصة بالدراجة النارية ومجلات: «الإلكترونيات التطبيقية»! فماذا عن قدميه! كأنّما قدماه معروضتان والوظيفان والأصابع ودم من خليط القدم وكأنّها معروضة هنالك وتحتها لصاقة كتب عليها: «قدما بوريس كوس».

التقطت صورة للفراش وهنالك آثار دم على جريدة بجانب الفراش الجريدة هي «الايست ريبوبليكان» ولكن لم تكن الجريدة كاملة كانت كأنّها أحد الملاحق التي تجدها في مركز الجرائد أحيانا! كان ذلك بعد عيد الميلاد تماما وهذا الملحق كان حقا ملحق «الايست ريبوبليكان» ومكتوبٌ عليه «إيست ريبوبليكان» ملحق إعلاني عن هدايا عيد الميلاد وكان هنالك دم تحديدا فوق صورة شاحنة من البلاستيك سعرها ٣٢٠ فرنكا إنّها شاحنة صغيرة عليها دم من القدمين وعندها نظرت إلى صورة الشاحنة وسعرها ٣٢٠ فرنكا وإلى صور الألعاب الأخرى في الملحق الإعلاني الخاص بهدايا عيد الميلاد فطويته أربع طيّات فأنا أطوي دائما كل شيء يجب أن أطوي فهنالك دم على صورة الشاحنة بشكل خاص لكن هنالك بعض الدماء على كامل الملحق. وضعت قميصه الخاص بالدراجة النارية وكان ينقصه أحد الأكمام وفيما بعد تأكد لي: إنّ الدم على الملحق والملحق بقي من البرد والملحق يلف القدمين لكن القدمين تنفجران رغم ذلك الملحق!

أخذت القميص مع صورة الأسد عليه لأنّ الأسد جميل وأخذت مجلات «الإلكترونيات التطبيقية» فهذا يمكن أن يفيد بوريس فيان والملحق الشهير ملحق الـ «إيست ريبوبليكان» مع الدم ليكون ذكرى من بوريس.

إليزابيت:

أنا سعيدة أنا سعيدة فأنا أعرف ما أفعل وما أنفك أقول لنفسي إنني ذاهبة وأنا أحمل عاهتي الكبرى، إن ملكات جمال أميركا أقوى بكثير من ملكات جمال فرنسا، فمعايير الاختيار في فرنسا ليست نفسها في أميركا إن ملكة جمال ولاية مينيسوتا لها صدر مثير وهي تعزف على القيثارة الكلاسيكية وتهوى جمع قطع الصابون وتمارس رياضة الهرولة فوق تلال مينيسوتا وملكة جمال ولاية أوثا تمارس أيضا رياضة الجري على تلال الأوثا، رأيت صورة شارلين داتلانتيك سيتي إنها ملكة جمال أوثا وهي تؤكد أنها خجولة وأنها تحب كونسروة الراوند، ومن الطبيعي أن تحب الموسيقى الكلاسيكية لأنها تعزف على القيثارة، فوأسفاه ليس لي صدر مثير ليس لي صدر مطلقا وهذه هي عاهتي الكبرى! أما إذا انتُخبت ملكة جمال فهذا ما سوف أصرّح به للصحافيين: أنا أعتبر هذا اللقب حظا إضافيا لأقوم باستخدامه على أحسن وجه لكنه ليس غاية قائمة بذاتها! وهذا ما يجعل ميشيل يعتبر أنني أعرف ما أريد لأنني قادرة على أن أصوغ هذا النوع من العبارات دونما تردّد ولطالما ألحّت أُمي على أهمية فخذي اليسرى حتى إنّ لديّ الآن ردة فعل لا إرادية باستمرار فأضع فخذي اليسرى وفق ما ترغب أي مائلة قليلا أمام الفخذ اليمنى، والقدمان بشكل حرف V أنتظر الباص وأقرب فخذي اليسرى من فخذي اليمنى والقدم اليمنى باتساق مع القدم اليسرى يجب أن أفكر أكثر بجذعي وكأنني أسمعها تكرر على مسامعي أنّه ينبغي أن يكون جذعك مثل جذع المذبة زابيت إن شئت! أعلم أنه يجب إبراز الكتف اليسرى وخفض الكتف اليمنى وإحناء رأسي قليلا نحو اليسار وإرخاء الجذع قليلا مع ابتسامة صغيرة. ميشيل لا يفهمني بل لا يريد أحيانا أن يفهم وأتساءل إنّ كنت أحب ميشيل بما فيه الكفاية أعتقد



أَنِّي خُدَعْتُ بسبب صورة عن ميشيل في مسبح جول فيري! منذ أن تحدثت مع ماريو في مطعم التراتوريا، تحدثت كما لم أفعل طول حياتي مع رجل وأنا الآن أشكّ في حبي لميشيل لا لأنني عاشقة لماريو فماريو لا يعشقني فلنقل إنني أحب ميشيل ثم إنني أقضي معظم أوقاتي معه لقد تعودت على ميشيل حتى الآن من دون أن أضع تلك العادة موضع شك فهناك عادات حسنة إنّه غاضب مذ أن استقرّيت في غرفتي فهو يعيش قصة الغرفة هذه كأنها انفصال حقيقي لكنّي من طرفي بحاجة لأن أركن لنفسي لأن أفكر لأن أقرأ وأتفكّر فهذه الغرفة هي استقلالي الذاتي وميشيل لا يريد أن يسمع شيئاً عن استقلالي الذاتي وأعتقد أنّه مذ أن أعددت نفسي للانتخابات وهو يتألّم ولا أتوانى عن الحديث عن ماريو وقولي له ما ألطف ماريو وقلت له ذات يوم: إنّ ماريو كائن مرهف لكن لم تبدر عن ميشيل على كل حال أيّ ردة فعل أمامي حتى إنني تساءلت إنّ كان يحبني حقاً قد يكون غيوراً إلا إنّ كان يخفي عني مشاعره الحقيقية لكنّ الغيرة لا يُمكن إخفاؤها قلت له: ما سيحصل إن خدعتك؟ أجابني: قد أهجرك وقد أتألّم لكن سأنساك وأكّد لي أنّ ما يمنعه من النوم هو قصة تلك الغرفة وربما قصة الانتخابات كان يقول إنّّه لم يعد يستطيع النوم لكنني متأكدة من أنّه إذا نام نوما مزعجاً فليس للانتخابات من علاقة بالموضوع إنّها الجعة فهو يشرب كثيراً منها، إنّ شرب الجعة قبل النوم مباشرة عادة سيئة يستطيع بارّان من ناحيته أن يتحمّل الجعة فهو من الألراس والمثير في الأمر أنّ كرش بارّان ليس كبيراً في حين انظر إلى أبي! حين أمعن التفكير في الأمر أدرك أنّي خُدَعْتُ بإحدى صور ميشيل الذي قابلته صيفاً وربما لو التقيت به شتاءً لما كانت حالي مع ميشيل هي نفسها، فالمسألة ليست فقط أنّي مع ميشيل كنت أرمش جفنيّ بسبب الشمس والمياه المعالجة بماء جافيل، أعتقد أنّ مياه

مسبح جول فيري معالجة كثيرا بماء جافيل لكنّي كنت شبه صماء بسبب الغطسات المتتالية التي قمت بها لقد غطست ثلاث مرات، وفي المرة الثالثة أضحت أذني اليمنى مسدودة أعتقد أنني تركت أثرا في نفس ميشيل بسبب قيافتي تحديدا فقد احمرّت عيناى بسبب ذلك المعالج بماء جافيل، فوضعت نظارتَي الشمسيّتين وإنّه لأمر لا يُصدّق كيف تغيّرت الدنيا وراء هاتين النظارتين فسوشو لم تعد سوشو ورأيت ميشيل الذي في الشمس لكنّه كان يدير لي ظهره كما رأيت جميع عيوب ميشيل التي تعودت عليها والتي كانت على كل حال غير مرئية مطلقا بسبب نظارتَي وبسبب شرودي العابر! تنبّهت خصوصا من ناحية أخرى إلى شعر ميشيل القاسي والأسمر الذهبي الذي يسحرني دائما ذلك الشعر الذي ينحدر من قمة رأسه فينسدل على عينيه أنا أعشق الرجال ذوي الشعر القاسي أقول بعد هذا، إنّ شعر ماريو أجعد لأنه إيطالي لكن ماريو لا يتغيّر فهل لك أن تتخيّل انفعالي في مسبح جول فيري عندما رأيت ميشيل واقفا أمامي معتمرا قبعة من الشعر الأحمر الذهبي - كنت متضايقة بسبب تلك الأذن المسدودة وكانت عيناى حمراوين إذن لم أر ميشيل كما ينبغي - كان أسمر البشرة وهذا غير صحيح لأنّ ميشيل في الحالة الطبيعية ذو بشرة بيضاء جدا وحساسة جدا ولديه غالبا بقع جلدية حمراء أعتقد أنّي في أعماقي أفضل الشبان ذوي البشرة الكامدة لكنّ هذا تفصيل عابر ولن يجعلني هذا التفصيل أعيد النظر في علاقتي بميشيل، ومع ذلك فإنّ ميشيل لم يكن مطابقا تماما للفكرة التي كوّنتها عنه في مسبح جول فيري منذ عام فأنا رومانطيقية أكثر مما أنا يقظة، وهذا ما كانت تصرّح به ملكة جمال أوثا للصحافيين! أعلم أنّه إذا كان لديّ مشكلة ما بشأن الصنابير أو الرطوبة على الجدران فإنّ ميشيل سيحلّ لي مشكلتي على الفور وأحب ما يمثّل ميشيل من الناحية المعنوية



لكنّه لا يتكلّم واعتقد أنّه ذكي لكنّه يمتنع عن المناقشة وأنا أهوى مناقشة الأشياء وتحليلها وميشيل يحيط بكثير من الأشياء فحسبك أن ترى كيف أدرك فحوى ما كان يجري بين ماريو وبينني في حين أنّي أنا نفسي لمّا أفهم ما كان يجري بين ماريو وبينني فقال لي: كنت أعتقد أنّك تفضلين وجبة الرافيولي المعدة على البخار على المعجنات الإيطالية كنت قد ذهبت مرتين في الأسبوع نفسه إلى مطعم التراتوريا والتراتوريا في واقع الأمر هي ماريولا المعجنات الإيطالية وهو يعلم حقّ العلم أنّ خروجاً حقيقياً بالنسبة لي يعني من حيث المبدأ الذهاب إلى المطعم الفيتامي على طريق مدينة بلفور وليس مطعم تراتوريا أما الآن فهناك ماريو وماريو ذو ذوق رفيع! قال لي ماريو: الناس هنا في نهاية الأمر يسيّبون التشوّش وشدّد على كلمة «التشوّش» وهذا الكلام غير متوقع صدوره عن رجل هل تتخيل أبي أو عزّابي يقولان عن شيء ما أو عن أحد ما أنّه يسبّب التشوّش، أوكد لك أنّ ماريو كان صادقاً وأنّه كان يحسّ بكل كلمة يقولها، كان منفعلاً وله طريقة بزمّ شفّتيه حين يكون منفعلاً وهذه الطريقة تجعله أكثر غرابة حيث يتغير لون شفّتيه فتصيران بلون أسمر إنّه ماريو آخر ماريو بشفتين أخريين وبالتالي بنظرة أخرى ووجه آخر فأتمّه أصلها من نابولي! عليّ أن أركّز فكري على الانتخابات لا على هذه المسائل التي ليست مشاكل حقيقية مادمت أحب ميشيل ومعجبةً بماريو ينبغي أن أتكلّم كلاماً جاداً مع ميشيل فأنا لا أحب الناس ذوي التفكير المحدود الذين يتفوّهون بأشياء سخيفة والذين هم بائسون، أحب طيبة القلب والصحة الأخلاقية! حين كانت أُمّي تقول: سوف أموت في منجم الرمل كنت أتساءل على الدوام كيف يسع المرء أن يموت في منجم للرمل وكيف هو المظهر الصحيح لمنجم رمل إلى أن جاء يومٌ ذهبت فيه أنا وأبي إلى منجم الرمل لأنّ الساعة بلغت الثامنة ولما

ترجع إلى البيت رأيت مستوى الماء وفهمت في النهاية أنّ الإنسان يمكن أن يموت في منجم رمل لم يكن هنالك رجال إطفاء ولا موظفو إنقاذ اقترنا من مستوى الماء وكان الماء أخضر اللون قال لي أبي: أمك لا تحب البار الذي أديره، أمك تحلم ذهبنا بعد ذلك واقترنا من الخط الحديدي وسرنا بمحاذاته فلم تكن هنالك وغالبا ما قالت هذا أيضا: «سوف أرمي بنفسي تحت القطار». حين رجعنا إلى البيت كانت تغسل شعرها بشامبو من ماركة دوب، وأذكر أنّها لم تقل لنا أين كانت لكن نظرت إلى فمها ففهمت أنّها قد تألمت كان فمها فاقد اللون تماما إنّ ماريو هو بخلاف ذلك فشفتاه تصيران داكنتين حين يصيبه اضطراب وإنهما تصيران بلون أسمر فيغدو كأنّه من جزر المارتينيك كانت شبيهةً بالعمة جيزيل التي شفتاها دوما على ذلك النحو أنّهما هي والعمة متشابهتان لكن شفتيها وجبينها أجمل بكثير من شفتي العمة جيزيل وجبينها أمّا في ذلك النهار أي يوم منجم الرمل فكانت شفتاها كشفتي العمة جيزيل! وفي اليوم التالي قالت لي: لا تقلقي السبب سوشو لا أنتم.

وددتُ كثيرا أن أصير ملكة جمال فريما تجري مسابقة ملكة جمال أوروبا الأولى! قد تكون في الواقع طريقة ميشيل في ارتداء ملابسها هي التي تجعل ميشيل فيغظني فميشيل لا يعلق أي أهمية على طريقة ارتدائه لملابسه وأحيانا أقول له: أغمض عينيك وقل لي ماذا أرتدي اليوم! إنّّه يعجز عن أن يقول لي ماذا أرتدي وأنا أجد من الأهمية بمكان طريقة المرء في ارتداء ملابسها حتى وهو كلاسيكي وأنا بالأحرى من النوع الكلاسيكي ويلاحظون في المكتب أنّي حسنة الهمدَام ورئيستي تقول دوما: يا لزابيت وتوراتها! ميشيل لا يعرف إنّ كان يفضّلني وأنا بتتورة أم ببنتال فيقول فقط إنّّه لا يحب النساء المتبرّجات وميشيل ذو طريقة في ارتداء البنطال



تفيظني فأقول له: اشترِ بنطلونات تناسبك! فالبنطلونات التي يرتديها تبدو كأنها لشخص آخر، أعتقد أن قصة البنطال هذه هي التي جعلتني ألاحظ ماريو، فقلت في نفسي أول مرة: هاك شابا يرتدي البنطال بشكل لاثق بفضل زيّ مطعم التراتوريا حيث يظهر فخذه وبقاه وأعتقد أن الرجال لهم أشكالهم أيضا وينبغي للبنطال أن يُبرز تلك الأشكال ما دامت المسألة في شكلها الصحيح ولا أدري لم لا نلاحظ فخذي ميشيل فميشيل ذو فخذين جميلين حقاً فأتمنى من كل قلبي أن يرتدي بنطالا لاثقا لا كيسا كان يرتدي المخمل يرتدي المخمل دائما كان عنده بنطال جينز وكان بنطال الجينز ذاك يناسبه وعندما أصلح غرفتي ارتدى بنطال جينز بدلا من أن يلبس بنطالا قديما لأبي وعلق الدهان على بنطال الجينز فعاتبته بسبب الدهان على الجينز فراح يلومني لأنّي أريد العودة إلى غرفتي قلت له إنّ غرفتي هي للمطالعة، فقال لي إنّني لا أحبه وكأنّ المطالعة بعيدا عنه هي الكفّ عن حبه وهي الانطلاق من جديد إلى الانتخابات إنّهُ لا يعي ما يعني بالنسبة لي أن أكون ملكة جمال وأنها مُنطلق وليس من يدري إنّ كان سيحالفني الحظ وهنا قال لي إنّني ظاهرا أعرف ما أريد لكنّي في الواقع لا أعرف ما أريد فأجهشت بالبكاء فقال لي أنّ ليس لي ثديان وأنّ ملكات الجمال لهنّ أثداء وأنّه لم تُشاهد قطّ ملكة جمال بلا ثديين حينئذ قلت له إنّ أمي التي لها صدر متواضع كانت «فتاة الإعلانات» في نانسي وإنّها كانت قد صوّرت من قبل جريدة «الإست ريبوبليكان» وإنّها قدمت مجموعة الكنزات الصوفية «بيرجير دو فرانس» فأجابني إنّ هذا لا يغير شيئا في حياته فهي تجلس دائما في بار للأشخاص المنهكين عصبيا قلت له إنّهُ بعد فارق من عشرين سنة يمكن أن تتغير الأشياء لأنّه سيكون هنالك فيديو! أن تكون المرأة ملكة جمال هذا يعني الحصول على مبلغ ضخّم من المال وقد يكون الذهاب إلى



فانكوفرا بعد قصة منجم الرمل عدت إلى المنزل وفتحت القاموس دونما تعيين فوقعت عيناى على كلمة «فانكوفر» ذلك الميناء فى كندا وعلى مضيق ولاية جورجيا حينئذٍ رأيت مجددا سطح الماء أخضر جدا حتى إنه بدا غير حقيقى فى منجم الرمل. نسيت لبرهة منجم الرمل وكنت بعيدة جدا ولقد نسيتك أيضا يا أمى لئذ لم يكن هنالك رجال إطفاء ولا رجال إنقاذ كنت على قيد الحياة هذه المرة أيضا وكان ذلك الماء الأخضر يجعلنى أفكر بماء أخضر آخر لم أكن أعرفه إنه ماء المحيط الهادئ.



أرليت:

في لحظة من اللحظات طفح الكيل هذا كل ما في الأمر كانوا يعاتبوني على تطورها النفسي الحركي يا كيكي كانوا يعاتبوني على ذلك على تطورها النفسي والحركي وعلى طفولتي أنا! رغبوا في معرفة كل شيء عن طفولتي فقلت لهم: لا بأس هل تريدون أن تعرفوا كيف كانت؟

بِمَ يمكن لهذه المسألة أن تهمهم وماذا تريدني أن أقول لهم عن مزرعة في منطقة الجورا ليس من ذكريات كان ذلك مرعبا لا بدّ أن ذلك كان مرعبا وغامضا. إنه غامض. قالوا لي: الجورا إنها منطقة خضراء وهنالك أبقار! صرخت في وجوههم غضبا وهكذا في منزل العائلة في سوشو عندما تحدثهم عني يحدثونك عن أوعية الخردل! ماذا تعني الجورا بالنسبة لي؟ هل تعرفين الجورا أنت يا كيكي؟ هل تدركين حقيقة الأمر فأنت لا تعرفين حتى والدك، أنت لا تعرفين هل كان أبوك أسمر ذا شاربين أم لا وأمك، وأمك عندما يقولون لي: جورا لا تعني لي شيئا مجرد كلمة من دون ذكريات جورا وماذا بعد؟ كانوا يقولون لي: والأبقار ماذا عن الأبقار ألا تذكرينها؟ ذلك كله لأنني كنت أريد أن أعطي بنفسني رضاعة الحليب لـ لولو ولم لا أعطيها رضاعة الحليب بنفسني ألسنت أمها؟ أنا لست ممرضة أطفال وهذه ممرضة الأطفال ماري جان التي تقول لي: لن تأخذي ابنتك بعد الآن أبدا فلم أكون بسبب تطورها النفسي والحركي وأن ليس لديّ ذكريات طفولة فهل لديك ذكريات طفولة أنت يا حبيبتي كيكي؟ لا أرى أحدا غير الأخوات الراهبات في منطقة لونس وفيما عداهنّ لا أرى من أحد وليس ما يمكن أن يقال حول الراهبات وحول لونس ولونس هي أيضا منطقة الجورا فهذا يكفي كفانا بخصوص الجورا هذه لم أطلب العيش عند الأخوات الراهبات لا بدّ أن الأشخاص الذين كانوا في مزرعة البيت حيث استقبلوني

قد قالوا: اذهبوا بأرليت إلى عند الأخوات الراهبات! وهكذا وجدت نفسي عند الأخوات وانتهى الأمر! فليذهبوا وليسألوا الأخوات الراهبات. في لونس. حينئذ قالوا لي: وماذا بشأن مخيم الإجازات في منطقة موتيه؟ من أين كانوا يعرفون هذا عني هؤلاء الأطباء كان هنالك القاضي والمحللون النفسيون الآخرون أو أشخاص لا أدري من هم؟ لم سأحدث عن مخيم الإجازات في موتيه إنها ذكرى لا أحبها بسبب دافيد هل تتصورين أن يكون لديك في نهاية الأمر ذكريات وأنت لا تحبينها لأنه ليس قبلها من شيء هنالك الأبقار والأخوات الراهبات ولم أعد أتذكر وجوههن وعند ذلك قلت لهم والفندق؟ آه الفندق تريدون أن أحدثكم عن الفندق، فما دمتم تريدون أن تعرفوا كل شيء، وأنني كنت أعمل في «فندق الفوج» في سوشو؟ بلى كانوا يعودون للكلام عن مخيم الإجازات في موتيه ونشرب أيضا نخب مخيم الإجازات أنا أعرف جيدا في الواقع لماذا كانوا يريدون أن أحدثهم عن مخيم الإجازات لا لأنني كنت أقوم فيه بأعمال التدبير فلطالما قمت بأعمال التدبير المنزلي، ولم يكن ممتعا كنت حاملاً في المخيم وهذا هو الأمر الذي يثير اهتمامهم! يبقى دافيد! وماذا عن دافيد؟ لم أره بعد ذلك البتة فقد كان يعمل في مخيم الإجازات ومن ثم ... كانوا يريدون معرفة تطور العملية لا بأس تطور العملية أي عملية العملية لإنجاب غلام عجا فهذا يضحكني يا كيكى إنني أضحك وقد قلت لهم: أتريدون أن تعرفوا العملية؟ سوف أقول لكم كيف جعلني دافيد أنجب غلاما ألا كم ضحكت وكنت من جانبي على وشك أن أقول لهم طريقة دافيد أنت تتكلمين عن عملية لأن القضاة والمحللين النفسيين لديهم طريقة أخرى ولكن ما فحوى الأخرى؟ العملية العملية هنالك عملية إنها عملية الرعاية فتلك هي! وأخيرا بكيت لقد انتحبت بحرقه بسبب دافيد الصغير وبسبب حماقتهم وضعوني في



دار الحضانة في منطقة سافوا العليا لقد رموا بي في منطقة سافوا العليا فمرحى لهم لقد رموا بي في منطقة سافوا العليا بسبب وجود الأبقار؟ ولم سافوا العليا بسبب دار الرعاية لقد أخذوا مني طفلي الصغير دافيد لتسليمه لمرضع فتلك هي عمليتهم! أمهات من دون أطفالهن والأطفال عند المرضعات وهن مرضعات يضعنهم عند الأخوات الراهبات، أجل كانت المرضع تريني صغيري فكنت أمضي لأراه، بلى كان ذلك كي أنتحب لرؤيته مع المرضع وهو الذي ما كان يدرك أنني أمه فلا أرى كيف يسعني سماع الحديث عن العملية خصوصا أنني قلت في نفسي بسبب جيران لا بأس ها أنا قد نجوت؟ آه كلا فلن أحدثهم عن جيران كلا لقد رفضت.

هل تحبيني يا كيكي؟ آه لو كانت لديّ حديقة! كان جيران كالأمير الثاني نظرا لأن دافيد هو الأمير الأول، لقد قطع لي دافيد وعودا مستحيلة وعدني بشقة من ثلاث غرف كان قد عُيّن مسؤولاً في مصنع بيجو وأنا اشتريت خزانة بمبلغ ١٢٠٠ فرنك من محلات كونفوراما بما كنت قد كسبت في المخيم الصيفي لأنني ظننت أن تلك الخزانة ستفيدنا أنا ودافيد ودافيدوفيتش وليس الأمر أنها خزانة خارقة إنها من النوع المعروض في واجهة محلات كونفوراما أو في مكان آخر لقد استغرقت مني زمنا طويلا في تركيب أجزائها فما كنت أفقه شيئا، فالتعليمات مكتوبة بالألمانية، كنت أنظر إلى المخططات التي يعطونك إياها وقلت في نفسي: تريشي إذن سوف يقوم دافيد بتركيب هذه الخزانة لك استنادا للمخطط حتى لو لم يكن يفهم الألمانية. لا لأن الخزانة ذات قيمة فهي خزانة من نوع الخزائن التي قيمتها ١٢٠٠ فرنك ثم بدأت في نهاية المطاف بتركيب الخزانة في البداية كان الأمر سهلا جدا ومن ثم توقفت ونظرت إليها كانت الخزانة هكذا وهي نصف مركبة تبدو خزانة حقيقية حتى وهي غير مركبة بشكل

كامل فهي من الخشب السميك لا من الخشب المعاكس لكن هناك خشب معاكس في صدر الخزانة لكن الأبواب من الخشب المعرق الخشب المبرنق كانت تفوح منها رائحة الخشب فلا بد أن يذكرني ذلك بالجورا، صرت أنظر إلى تلك الخزانة فأحبها وشرعت أتأملها فبكيت ومع ذلك فليست خزانة من السنديان ذات طراز لبثت ساعتين أمامها ويدي على بطني المنتفخ نظراً لأن دافيدوفيتش كان يركلني على بطني لقد كنت حاملاً بالشهر السابع. ودافيد ليس هنا فأين هو دافيد؟ أتريدين أن تعرفي أين هو؟ أبو دافيد الصغير المقبل دافيد الذي صنع لي هذا الجنين أتريدين أن تعرفي أين هو؟ لا بأس فأنت لن تعرفي ذلك لأنني لا أعرف عن الأمر شيئاً والناس الذين في مخيم موتيه لا يعرفون بدورهم! كنت أنظف الخزائن في «فندق الفوج» في سوشو حين كنت أعمل فيه لقد كان كل شيء نظيفاً في هذا الفندق لا يمكن القول إن الخزائن كانت جديدة عليّ فما فحوى حكايتي مع تلك الخزانة إنه لغز ظننت أنني سأصبح سعيدة وبدأت أشعر بأنني سعيدة، ومن ثم ذرفت الدموع ذرفت الدموع عندما فهمت أن دافيد قد غاب عن الأنظار وانحدرت دموعي كانت تتهمر مثل شلالات النياغارا، ولحسن الحظ أن عليّ تركيب الخزانة ولولا ذلك لارتكبت حماقة ما كان في وسعي أن أترك تلك الخزانة المسكينة من دون تركيب لقد ركبّت الخزانة بنفسني من غير إمام بالألمانية صرت ذكية في غضون ساعة لم يستغرق ذلك الأمر أكثر من ساعة حتى ليسعني القول إنه لم يعد افتراقي عنها ممكناً والعيش مع جيرار وهو الثاني الذي لا يختلف عن دافيد نذالة قلت في نفسي إن جيرار الذي يسافر للتجارة هو حظي الكبير فقد التقيت بجيرار في «فندق الفوج» قلت في نفسي سيكون هنالك منزل وأصدقاء إذن يا لولو طفلي هو من جيرار أفهمت ذلك وهنالك حديقة وتوت برّي. ما كنت أرى إلا هذا في الحديقة، التوت



البرّي في الجورا كان هنالك توت برّي أذكر ذلك التوت البرّي نقلوا حوائجي الصغيرة في سيارة جيرار فسلكننا الطريق ومعنا الصغير لولو باتجاه مدينة نيم، كنا نسير باتجاه نيم ما كانت قدماي قد وطئنا أرض مدينة نيم قط وصلنا إلى مدينة ليون آه ثم آه من ليون كلاً وكلاً فهذه المدينة ليون قد انتهى أمرها بالنسبة لي فما إن يقال لي ليون حتى تختلط عليّ الأمور شربنا قهوة في ليون أنزعج لمجرد ذكر كلمة «ليون» أشعر على الفور بتعكّر المزاج وبأنّي أكثر ضعفاً لقد قال لي: انتظري قليلاً يا حلوتي لديّ أمر أقوم بتسويته ثم أعود. كنت أفكر بدافيدوفيتش الذي سينضمّ إليّ في نيم هنالك موظفو الرعاية الذين سيضطرون لإعادة دافيدوفيتش إليّ نظراً لوجود أب جديد ولوجود توت برّي في الحديقة عندها خطر في بالي وجه المرضع التي ستعيد إليّ دافيدوفيتش أمّا جيرار فأنا أنتظره باستمرار ودور الحضانة هنالك فيض منها هنالك المربون والممرضات وأطباء الأمراض النسائية والأطباء النفسيون الذين يريدون أن يجعلوك «مستقلاً» وهكذا سيتمكن المرء من تدبّر شؤونه بنفسه عند الخروج سيحشرون تلك الفكرة في رأسك وليس هنالك من وسيلة كي أجلب خزانتي التي توجّب عليّ أن أضعها في مرآب بانتظار ذلك.

قالوا إنّي أقطع طفلي عن العالم الخارجي وإنّي أنزوي في غرفتي وإنّي أراقب طفلي مراقبة مفرطة وإنّ طفلي لولو تطوّر الحركي النفسي غير كاف وعادوا تكرار هذه الأقاويل عن التطور الحركي النفسي، وحين جاء المظلي إلى غرفتي قالوا: لقد أدخلت الذئب إلى حظيرة الخراف كان صديقي المظلي الكورسيكي لقد كان الجندي رقم ١٢٠٠ من الفيلق المظلي الأجنبي الثاني، وهنا بدأت المأساة لقد هاجموني وأنا أيضاً هاجمتهم بقوة أكبر وخصوصاً بشأن الحاضنة فقلت كل ما أعرف عن الحاضنة التي كانت

مقرّزة والممرضة التي تدعى ماري جان التي رفضت سرير لولو فلكنم،
عنّفهم بسبب تلك الركلة من ماري جان وبدءا من تلك اللحظة ثارت ثائرتي
فقاموا باستدعاء أحد القضاة لم يعد لديّ من مكان إقامة ولا من عمل لقد
تركت كل شيء من أجل لولو والقاضي اتخذ أمرا بالإيداع! أي أيداع لولو
عند مرضع!

قابلت مفتشة كنت أريد مرضع دافيدوفيتش نفسها نظرا لأنّه لمّا يكن
يعرف لولو فرفضوا فلم أشأ أن أترك لولو حينها يوم الخميس أردت أن
أعطيه زجاجة الحليب فقالت الممرضة: لا وأخذت لولو عندئذ، استعدت
لولو منها فأخذته مني فاسترجعت لولو منها فصرخت وهي تريد لولو فلم
أشأ أن تسترجع لولو فقذفت بلولو عبر النافذة وهكذا فإن لولو لم يعد
لأحد فصرخت ماري جان: قاتلة طفلها قاتلة طفلها! أُصِبت بثلاث نوبات
عصبية وتناولت المهدئات فقامت بتقطيع أوردتي بواسطة سكين صديقي
المظلي لقد نسي سكينه إنّها سكين أمه التي كانت تخصني فحول الخنازير
والخنازير الصغيرة في كورسيكا بتلك السكين وهنالك أسلاك مظلة فلا بدّ
من خصاء الخنازير قاموا في المشفى بعملية غسيل لمعدتي ألا ما أجمل
زنابقك يا حبيبتي كيكي شكرا لك.

سوزيل :

إنها قصة الشهيرة لقماش الجدران، فتلك القصة تحديدا كانت قصة حاسمة كانت أمي تتألم وطلبت وضع قماش على الجدران فمن الذي وضع هذا القماش على الجدران؟ كان ذلك عملا طويلا ولما أقمَ قط بعمل كهذا أي وضع قماش على الجدران، أما حين انتهيت فأعتقد أنه هنا وفي تلك اللحظة عينا وأنا أنظر إلى كل ذلك القماش على الجدران ارتخت عضلة أو عضلتان رئيستان من تلك العضلات الناقلة التي كان لها أن تجعلني أتقدم فكان علي أن أرخياها بشكل نهائي حتى إنني فجأة وجدتي، قد حرمت من جزء من فطنتي فجلست ووجدت أن هذا القماش على الجدار كان جميلا واعتبارا من ذلك الوقت لم يعد من شيء ممكنا فانتابتي موجة من الانبهار حيال ذلك القماش وحين خرجت للقيام بالمشتريات رجعت بأسرع ما يمكن لكي أرى القماش على الجدران كنت مهووسة بهذا القماش وكنت أقف طول الوقت أمامه وتوَلَّد لدي انطباع غريب بأن شيئا ما في داخلي كان يتفكك ويرتخي، وبعد ذلك في مدينة سيتخي في ذلك المساء الشهير في سيتخي كان هذا أيضا، فشيء ما بداخلي كان يصفو وكنت أمشي بشكل مغاير، كان يروفتني أن أمشي في التراب في سيتخي كنت فخورة من دون سبب وأصبحت فخورة كأنني أنجزت شيئا لقد وضعت القماش على الجدران وكان ملصقا بشكل جيد ولكن هنا في سيتخي ماذا أنجزت لا شيء البتة، كنت أمشي وأكل المثلجات ولكن لم تكن هذه المثلجات كافية بالنسبة لي لأن الفانيلا تغيّر مذاقها بسبب هذا الأمر، ولأنني كنت فخورة فالفانيلا لم يعد لها طعم يا إيديت! وحتى صديقك السيد شميت لاحظت ذلك المساء أن أنفه جميل، كنت أرى على العموم صديقك شميت كيانا واحدا، أما هنا فرأيت أنفه إن له أنفا جميلا، كنت

وقتها في الخامسة والثلاثين من عمري. أفكر غالبا بسيتخي وبذلك
الأمسية التي لا بدّ أنها كباقي سهراتنا في أيام العطل، فقمنا بجولة في
المدينة بعد العشاء وعدنا إلى المخيم. بل إنّي ضجرت تماما في ذلك
المساء في سيتخي. إنّه ضجر ممتع. لكنّها مدينة سيتخي. كنا من قبل
نذهب إلى الجورا. أقوم في بعض الأحيان بقرص شحمة ذراعي بكلّ شدة،
وأقول في نفسي أن ضاعفي هذا الألم آلاف المرات تكنّ لديك فكرة عن
ألم حقيقي فكّري بالشهداء الذين ماتوا حرقا فكّري بالإيرلنديين واليهود
والمسيحيين الأوائل، فكّري بأمتنا التي نازعت الموت تسعة أشهر، فكّري
بأولئك الذين لم يرسوا على برّ طول حياتهم مثلك أنت وبهذه السهرة في
سيتخي ومثلها مثل قصة القماش على الجدران إنّها قصة حاسمة كانت
لديّ دروعي التي لا تُحصى الداخلية والخارجية التي تحميني دائما، لم
تكن لديّ فكرة أساسيّة في الظاهر ولا من اهتمام مثير ولكن في سقف
البلعوم، يدهشني عدم تقبل مذاق الفانيلا في حين أنّي حتى هذا الوقت
كنت أحبها فكان مذاقها بخلاف ذلك يجعلني هادئة نظريا فعموما الفانيلا
هي تحلية خفيفة لعيد الميلاد ولكن كان لديّ حدس بأنّ كلّ شيء يؤوّل إلى
التغيّر ذلك المساء على الرغم من الإحساس الشنيع بالانهيار، كما كنت
أقول لك إنّني أنهار عندما أكون جالسة معكم على المائدة وأنا أستمع
لحديثك مع صديقك شमित، هذا الحديث حين لا نصفي إليه حقاً يشبه
هدير سيارة تعمل بشكل جيد فهذا يطمئن عندما تتبادلان الحديث أخيرا
أنت تريّن جيدا ما تتوصلان إلى قوله أنت وصديقك شमित إنّّه ما يُقال
عامة وغالبا ما تولّد لدي الانطباع بأنّي أنهار وكان أسفل جسدي يذوب
وأنا جالسة كما كنت فوق مقاعدكم من دون أي تركيز مع رغبة ضئيلة
خصوصا بعدم القيام بحركة ولا يقع شيء وألا أكون مجبرة أبدا على



الانهيار كلياً تقريباً وأنت كنت تقدمين لي الشواء مع البطاطا المهروسة وحديثكما المتبادل فوق ذلك وما كنتما تقولان أنت وصديقك شमित وكأني لم أكن هنالك وكنت أجدكما غالباً في أسفل كل شيء مثل شجرتي كرز هرمتين انقطعت ثمارهما بسبب مرور الزمن وقشرتهما والميكروبات فهل كانتا ستثمران في وقت من الأوقات ليس من يعرف اعذرني على قول هذا لك كان يسعدني أن أعرف أنك هنا قريبة جداً من أوراق الشجر الرائعة دائماً أوراق الشجر نفسها وأنا لم أكن بحاجة لشيء وكنت أعرف جيداً حالة النهر إنه في أسوأ حال لكنهم يواصلون القول: إنه النهر هل رأيت النهر؟ ذهبت إلى النهر وبالقرب من النهر كنت بلا حول ولا قوة إنه نهر قديم لا يثير مشاعر الاعتزاز بالنفس ويوم الأحد كانت عجوزك تأتي ويكون قد طفح الكيل إذ إنهم لا يحركوني من مقعدي! لقد أمضيت حياتي وأنا أنهار ويا لها من فضيحة كان ينبغي وضع حدٍ لعبي أن أكون قاطرة عليها أن تسير على سكاتها الحديدية لدى عودتي من سيتخي كنت ما أزال في حالة خاصة وكأني قد بنيت برج إيفل ولكن كان هنالك أوسكار وعلاقتي بأوسكار هي حكاية مكواة على البخار أكثر منها قصة حب، فقد كان أوسكار يبحث عن مكواة بخار فأخذ مكواة أمي ولم تكن أمي تعاني فقط من الروماتيزم، لقد كانت بحالة أصعب فقد نازعت الموت طول تسعة أشهر ولكن لنكف عن الكلام عن ذلك الأمر، كان أوسكار مسروراً من مكواة البخار وأنا كنت أفكر بقماشٍ على الجدران وأزهار الزينة في الحديقة وبيت أوسكار المسبق الصنع في مدينة بيتانكور التي هي أسوأ من مدينة سوشو وإذا ما سألتني: وماذا بشأن زواجك بأوسكار؟ سأقول لك: لم أكن أحب البيوت المسبقة الصنع. لقد حقدت دائماً على أوسكار لأنه حرمني سريعاً من ذلك القماش على الجدران الذي كان من صنع

يدي، وقد تركته فظل يتابع عملية الكي بالبخار وأنا لست مسكونة بنكران الجميل وأخص بالذكر حين عرفتِ فقبلتِ بي عند صديقك شमित حين أصيب أبي بالذبحة القلبية والشريانية القاتلة حتى إنه توجّب عليّ أن أبيع منزلي الغالي على قلبي منزل آل هارتمان! لن أقدر أبداً على شكرك كما يجب يا إيديت على الغرفة التي أعطيتني إياها في منزل عائلة شमित فإلست شقيّة على الإطلاق وكما ترين فأنا أحب هذه الغرفة إنّها تمثلني أنا في نهاية المطاف ألم تلاحظي قط كيف ألمس أغطيتك، لقد شرعت أحب أغطيتك فأنا أتحمّس بإصبعي محيط الأزهار والبلاط ومرة ذرفت الدموع وأنا أقوم بذلك كان غطاء طاولتك الذي أحضرته من مدينة سيتخي معروضا مع أغطية أخرى صنعت يدويا في إسبانيا، أما أنت فرغبت بذلك الغطاء وأنا كنت أكل المثلجات بالفانيليا لقد جعلتني أتقرّز فرميتها أرضا ثم قلت لي من جانبك: هذه أنت تماما يا سوزيل حين ألمس بإصبعي محيط هذه العناقيد من العنب على غطاءك المصنوع من الدنتيل والتي أحضرتها من سيتخي أتذكّر ذلك وأتذكّر تلك اللحظة، ولا أتذكّر سيتخي لكن أتذكّر الغبار ذي الرائحة المميزة فقد كنا في شهر آب! تذكرت ذلك المساء كأنني كنت في لحظة تأرجح ممتعة وكأنني كنت في تلك اللحظة أقل ثقلا ولكن كان يجب أن أكون كما أنا الآن إنّها ذكرى جميلة وحتى تلك المثلجات أتذكرها أحنّ إلى ذلك كثيرا كما ترين يا إيديت بفكرة تلك المثلجات التي رميتها أرضا. وأما حصيلة حالتي في سيتخي فهي ابنتي كوليت وأخيرا يا خوانيتا سوف تقولين أيضا إنّني جنت بالظنّ أنّ كوليت ابنتي لكنّي أيقنت بذلك وحتى اليوم ما أزال أقول في نفسي: كوليت هي ابنتي وعندما توجّب إعادة تجميع لعبة الورق التركيبية، وحين تجمّعت اللعبة لم يعد بوسعها أن تكون ابنتي كان عقلي يقبل بذلك ولكنّي لا أريد



أن أقبل بذلك. حين رأيت صورتها في الجريدة سوف أذكر ذلك دائما شعرت بنفسى كما الحال بعد قصة مدينة سيتخي التي تلت قصة القماش على الجدران كأننى امرأة أخرى وأن دروبا مضيئة تفتح أمامى وعندما قلت للشرطة: إن الفتاة الصماء البكماء التي صورتها فى الجريدة هى ابنتى كان لى انطباع بأننى كنت أصعد السلالم وإذا ما سألتنى أى سلالم سأقول لا أعرف، كنت أصعد وكنت فى حالة تناغم مع أسرار الوجود وكانت هذه هى الحال أيضا بعد قصة القماش على الجدران وفى تراب سيتخي! كوليت هى حصيلة حالتى فى سيتخي وعلامة من علامات القدر نظرا إلى أن كوليت إسبانية أى فى النهاية خوانيتا وأن سيتخي تقع فى إسبانيا، لكن فى البداية ما كان من أحد يعرف أنها إسبانية لأنها لم تكن معروفة الهوية وأنهم كانوا يتساءلون عن أصلها، لقد حاولت أن تسطو على محطة وهود «إيسو» وهى آخر محطة وأنت تغادرين مدينة سوشو على طريق مدينة إيتوب لقد اتهموها ولكنها فى الحقيقة لم تتهم لأنها لم تسرق فى الحقيقة وكانت صماء بكماء مجهولة الهوية فنشروا صورتها لكى يتم التعرف عليها وعندما قلت: هذه ابنتى لم يصدقنى أحد خصوصا وأن محقق الشرطة كان أحد معارف أوسكار لقد أخذتها معى وقد كانت تسكن الغرفة ذات القماش الأزرق ثم قلت لها: اسمك كوليت ولكنها كانت صماء بكماء، فلم تكن تفقه شيئا فحاولت أن أتعلم لغة الصم البكم، لقد كانت صعبة جدا ثم قبض عليها عندما قتلت وليدها فقد كانت تنتظر مولودا وحيث إنه ولد مشوها وفى ذلك الوقت عرفوا أن اسمها خوانيتا! كانت من مدينة تاراغون وتاراغون هذه قريبة جدا من سيتخي وكأنما كنت أشعر مسبقا فى تلك الأمسية الشهيرة فى سيتخي بأننى سوف أرزق ذات يوم بطفل سيهبط من السماء، وزيادة على ذلك فهو طفل إسباني وكنت فى

إسبانيا بالقرب من كوليت التي لمّا تكن تدعى كوليت بل خوانيتا وقد استغرق ذلك عاما وأنا أعيد صياغة تلك القصة التركيبية، وطول عام توفّر لدي الوقت لأحب كوليت، لقد قاموا بتصوير شعاعي لعظام ذراعيها كانوا يعتقدون أنّ عمرها خمسة وعشرون عاما، أما في الواقع فكانت ابنة تسعة عشر عاما، وقالوا إنّها مومس لأنها كانت فقيرة ولكن هذه مجرد فرضية، وأنا لم أصدقها البتة فكوليت ابنتي وكنت أراها شفافة نقية لم تكن كوليت مومسا لقد زاد وزنها اثني عشر كيلوغراما حين اقتادتها الشرطة نهائيا. تخيلّي أن تُقدّم لك تفاحة وهذه التفاحة فيها جزء صغير متعفن تخيلي أنك تأخذين التفاحة وتأكلين كل شيء حتى الجزء المتعفن إذن ستكونين غير مرتاحة لبعض الوقت، ولكنك أكلت كل شيء يا إيديت والشخص الذي أعطاك التفاحة لم يكن مُحرجا بأنك لفظت الجزء المتعفن في حضرته أو قلت: يا للهول التفاحة متعفنة فماذا قلت في نفسك لقد قلت: لا أجرؤ على القول إنّ هناك جزءا متعفنا، فهذا المعنى أسألك هل نحن حقا مترمّتون جدا! آل هارتمان وآل شमित مترمّتون! فإذا ما أكلت المتعفن في التفاحة من دون أن تبدي أي ملاحظة مزعجة فما يعني ذلك؟ يعني أنّي كنت أحسن التفكير، أعتقد أنّنا لسنا على شيء من العبقرية ونحن مستعدتان لتقبّل كل شيء من الخارج تقبّلا مثاليا، وربما ما كان ينبغي تقديم تفاحة متعفنة لكن قد يقول أحدهم: كلا فانا لا أحب التفاح المتعفن أو ربما: هاك أنا أقدم لك تفاحة وهي متعفنة لكنّها كل ما يبقى لدي وأنا أسف ينبغي أن يقوى المرء على قول ذلك، فهل يسعك أنت التحدث عن حياتك؟ أن تحافظي على فمك أفقيا وتنتظري إلى الداخل وتحافظي على يديك متشابكتين، لا يسعنا هكذا أن نخمّن إنّ كان الفم يختلج والنظرة ترتعش والأيدي ترتجف وأنا واضحة جدا حتى إنّني أتخيل أنّنا مقطّعتان وموضوعتان هنا أمامنا

نحن الاثنتين امرأتان طيبتان قصيرتا القامة السيدة سوزيل هارتمان والسيدة إيديت شميت التي حملت اسم عائلة هارتمان من قبل، نحن في طريق مسدود يا عزيزتي ديدي! هذا عمل ليس فيه احترام للذات بل إنه قبول للخوف! إذا ما سلّمنا بأنك أبقيت على ذراعك مرفوعا طول أكثر من عشر سنوات فلا يسمعك خفضه بلا مشقة فريما تورّم كتفك وقد تتألمين وقد تتشكل ججعة من الكالسيوم حول المفصل الذي قد يستوجب كسره للسماح للذراع بتأدية وظيفتها من جديد فلنقل بكل بساطة إن هذا هو ما جرى لنا ولي أنا على الخصوص مما يجعلني أرتجف! ألا كم يتولاني الخوف من أن أكسر ججعة الكالسيوم وحدي! من يريد كسر ججعة الكالسيوم؟ لقد عشنا وكأننا نجلس من دون حراك إلى الأبد هكذا تماما كالتماثيل في مقدمة السفينة إلا أننا لسنا تماثيل لمقدمة السفينة! يغدو المرء تماثلا فيقف عارضا نفسه من هذا الوجه أو من ذاك، لكن ما حال المرأة ذات الذراع المرفوعة هل تظل هنالك. لقد نظرت إليها عبر نافذة المطبخ حتى غابت عن نظري فلم أعد أرى سوى جزء من كمّها كنت ما أزال أرى ستة سنتيمترات أو ثمانية من كمّها ثم اثنين من كمّها ثم لم أعد أرى شيئا، فلقد اختفت من حياتي بعد أن حجبها مبنى البريد والبرق والهاتف ولقد رغبت في شرب شيء من الجعة، أنا التي أشرب قليلا منها ولكن كنا في شهر آب وكانت كوليت هي العواصف الداخلية وكانت إيديت العواصف الداخلية.

تيتا:

فحولة أبيه بادئ ذي بدء إنما هي أبوه فكان عموما يتحرّش بي
فيأخذني ملاصقة حين نكون في القبو كان يشدني من شعري طول أربعة
عشر عاما على الأقل وأنت يا جاكو قد تكون ابنه، أعتقد أنك ابنه ولست
ابن جوزيه أنت لا تريد أن تكون شهرتك الهندباء أنت لا تريد لشهرتك أن
تكون أيضا اسم الهندباء كان يشرب عرق البرقوق، فقد نمضي لنأتيه به
من منطقة السون الأعلى في فيلير سكسل يوم الأحد من عند ماركونيه
الذي هو قريب بالمصاهرة، ربما كان ينبغي عليك أن تحمل تلك الشهرة
أيضا والتي هي اسم الهندباء لأن هذه هي شهرتي وشهرته هو أيضا! إن
شهرة جوزيه هي غولياز وهو برتغالي ولكن لماذا ستحمل تلك الشهرة
غولياز ما دام جوزيه هو تابع له وليس لي لم أكن أرغب في ذلك بسببك
وبسببه هو، لقد كان يلتصق بي وهو يشدني من شعري طول أربعة عشر
عاما كانت تتبعث من فمه رائحة عرق البرقوق أو ماء الزهر عندما لا نغير
المشروب، حين يكون من يلتصق بي شخص آخر أو حين يكون جوزيه كنت
أفكر في أجمل لحظة في عرق البرقوق ذاك من فيلير سكسل حتى إنني
ما أزال أرى اللوحة الإعلانية عند مدخل فيلير سيكسل وعلى يمين اللوحة
في الجانب الآخر من الطريق هنالك منازل وأزهار كابوسين في الحدائق،
لا يسعني الكف عن التفكير في ذلك كله ويرأس ابن العم جول ماركونيه
وخصوصا بالرائحة والحال فإن رائحة عرق البرقوق بالنسبة لي الآن هي
في كل مرة رائحة جاكو، أنت لن تحمل تلك الشهرة وانتهت بالنسبة لي فكرة
الفيليرسيكسل التي كنت أعرفها جيدا من قبل أن أتعرف على ذكورة أبي في
القصر والغابة حيث نقوم بالنزهات بصحبة أمي فنحمل معنا بيض الأرناب
المسلوق وكنت أحب الأرناب كثيرا، وكانت أمي تضع حليها الجميلة لقد
كان فيليرسيكسل خاصا كأنما لم يعد له من وجود لكن هذا لم يتغير كثيرا



فالقصر هو منزل للمسنين وكان من قبل متحفا للصيد، وكانت أمي تحلم بالإقامة في فيليرسكسل فتقول إنها أفضل من مدينة سوشو فقلت لها هنا لا أحد يمنعها من أن تغرس هي أيضا في حديقتها نباتات الكابوسين، وكانت تقول لي عن الكابوسين إنه ليس هذا فقط كل ما هو موجود فأنا التي كنت أصنع منه أكواما، ولكن هنالك شيئا ما لم تستطع شرحه يتعلّق بجو خاص، هنالك منزل الدكتور لمعالجة الأقدام ويقع في المركز تماما وراء القصر، وكنا نمرّ دوما من أمامه حين نذهب يوم الأحد إلى فيليرسيكسل في السيارة من أجل عرق البرقوق من عند جول ماركونيه فكانت تقول: هل نحن نمرّ أمام منزل الاختصاصي؟ فكنا نمرّ ثانية في المرّة الأولى نسير بالسيارة سيرا بطيئا فنمرّ أمام المنزل لكي ندخل السرور على قلبها، وأحيانا نتوقف هنالك شرفة خشبية وكان ذلك يضع أمي في الحالة ذاتها التي رأيناها فيها حين تظهر على شاشة التلفاز مشاهد رقص مثيرة وكانت تقول: إنها حقا جميلة جدا تقول «حقاً جميلة»! «حقا جميلة» كانت الوحيدة في تكرار هذه العبارة، كنت آنذاك أجد الكلمات غريبة واسم عائلتنا أيضا غريب فهو اسم الهنّدياء، كنت أتلفظ ببعض الكلمات مثل مجلى أو نقانق أو غُصَيْن، وأرى تلك المسمّيات كانت هنالك قبالة وجهي، فكنت أتساءل لمّ تلك الكلمات التي أُتعب دماغي بها، أما هو فيكون قد بدأ شيئا فشيئا بالالتصاق بي ومضاجعتي عنوة، كانت أمي ذات خدين ضئيلين وقد انتفخا بشكل عجيب وبسرعة إنها امرأة كانت شقراء ذات مفاتن وخدين، وقد عملت عند مارتي في مدينة سوشو في الدراجات ومن ثم لم يناسبها العمل عند مارتي فوجدت نفسها حبيسة جدران أربعة وأخوتي كانوا بعيدين جدا، أما أبي فيشرب عرق البرقوق بعد عمله في مصنع سيارات يبيعو، وبدأت أمي آنذاك امرأة أجريت لها عملية جراحية في خديها وكأنهم اقتطعوا لها أجزاء من خديها، فهذان الخدان ما عادا ظاهرين أبدا، وكانت تتناول الحساء مع دقيق الذرة وتشكو من المعدة، ولست أدري ما مشكلتها مع

المعدة إنها مشكلتها الأولى أما مشكلتها الثانية أو الثالثة فلا تأتي على ذكرها كانت فقط بلا خدين، وحين تتكلم يغدو وجهها مغايرا وكأنك تتنظر إليها موارية، بينما نحن ننظر إليها مواجهة، كنت أحب أمي حبا جما وكانت تعرف بالتأكيد أنه يتحرش بي فيأخذني عنوة ومع جوزيه كنت أقول له: داعبني قم بملاطفة فتاتك تيتا، أما فم جوزيه فتضوع منه رائحة الخبز المبهر، وذلك كي أنتزع من ذهني رائحة عرق البرقوق! فأقول لنفسي لا بأس إنه جوزيه بشعره وكثفيه لكن يلزمني وقت طويل كي أقول في نفسي إنه جوزيه حقا، فهو مفرط في حساسيته وهو يداعبني منذ عملياته الجراحية! ما العمل حين نشم رائحة عرق البرقوق بدلا من الخبز المبهر وحين لا ننسى؟ كانت أمي تعتقد أن حياتها سرّ وذلك لم يكن سرا لأحد نظرا إلى أن كل الناس كانوا يعلمون أن السيد لورو يطردها خارجا إلى حديقة المنزل بسبب عرق البرقوق الماركوني، ومن هنا فإن قصة خذي أمي كانت مرتبطة بهذا الأمر بأبي وبعرق البرقوق وبمارتي وبمعدتها كانت تصمت فلا تقول شيئا لأحد حتى باتت تظن أن لديها سرا، ولكن ما كان ذلك بسرّ وانتهى بها الأمر إلى عدم الكلام مطلقا، وبأن تموت ذات يوم أحد في ١٥ آب، ولقد رغبت أولا في أن تشنق نفسها بواسطة ربطة عنق والدي محاولة الانتحار، ولكن ربطة العنق لم تكن مصنوعة من القنب بل من القطن فانقطعت فعانت أمي بالتأكيد من صدمة مميتة لأنها بقيت يومين بعد ذلك في غيبوبة، فيا جاكو قل لأمك إنك لا تحقد عليها بسبب ما كانت تفعله، لقد أصبحت هكذا بسبب التسمم الذي جعلني هكذا وفقا لتفسيرتي؟ يبدو أنني قد شرحت معنى كلمة تسمم التي كانت تتدلى أمام وجهي، وهذه الكلمة كانت مكتوبة بأحرف كجعة جدا ومنذ تلك اللحظة ساء كل شيء. التسمم كان مفرطا لقد قالوا لي: كل الأطفال لديهم تسمم لكن كلا إنها إشارة وهذا يجعلني أفهم القدرة فوفقا لحساباتي كان هذا الأمر ممكنا وجهنميا وبعد حساباتي، ووددت لو أنني رجعت إلى زمن الفيليرسيكسل تماما كما في البداية قبل



التخريب الذي أحدثه عرق البرقوق وإلى رؤية اللاهثة التي تتبع بالوصول إلى فيليرسيكسل لم يكن يسرّني سوى رؤية تلك اللاهثة لقد كنت سعيدة، كنت أرى كلمة فيليرسيكسل وكنت سعيدة! سيعين جوزيه مسؤولا في شركة ييجو وكأنني أستطيع أن أقول له الحقيقة وكأنني أستطيع أن أقولها له! أم جوزيه كانت قد كتبت له أن سقّف بيتها يدلف ولهذا الأمر جئنا إلى هنا! لقد ذهب إلى أمه ليصلح سقّف بيتها ثم اتصل أبي فقلت له: حسنا سأعدّ لك الحساء لأنك تعاني من التهاب الوريد المزعوم أنه يريد الحساء لكن يريدني أنا أيضا وأيضا، وهو يتذكر ذلك وقد أحصيت ذلك آلاف المرات لا يمكنني أن أفعل شيئا بين يوم الحساء ويوم التسمّم قبل تسعة أشهر سبّب لي ألما في ذراعي حتى إنني قلت له: إما أن تكون مصابا بالتهاب وريد أو غير مصاب بالتهاب وريد صار عمر جوزيه ثمانية وعشرين عاما وهو برتغالي فانتبه. لقد عاد جوزيه في اليوم التالي لقد أصلح السقّف ونمنا معا بعد الظهر وفي الليل وفي الصباح ولمرة واحدة لم يخطر ببالي الخبز المبّهّر ولا عرق البرقوق تركت وثائق ثبوت الحمل جانبا لكي يفهم جوزيه لم أكن أستطيع أن أقول له كنت أخشى ذلك آه لم يكن جوزيه الذي أعرفه قد لا ينظر إلى أوراق الحمل الثبوتية التي لا تخصه، فقد كتب عليها اسم الأنسة لورو وحين أدرك أنه سيكون هنالك طفل اتصل بأمه على الفور، لقد كان يتصرّف كالمجنون، وعندما جئت يا جاكو راح يبيكي! بكى جوزيه بينما الحقيقة لا تخص جوزيه يجب أن ندعه وشأنه تلك الأوراق ما كان يجب أبدا أن تظهر يجب أن ندعه هادئ البال. يجب أن ندعه هادئ البال.



لطيفة:

هنالك أولاً قصة مركز الألعاب ثم قصة أمي أو بالعكس أولاً قصة أمي وثانياً قصة مركز الألعاب لكن وفقاً للترتيب فإننا نبدأ بالعكس أي بقصة المركز وبعدها قصة أمي لأنّ قصة مركز الألعاب جرت قبل قصة أمي لقد كان ذلك ضربة قوية لي، أمّا الآن فالمسألة فضيحة وسأرفع شكوى!

قمنا في البداية بتجسيص السقف وطلاء الجدران بالزخرفة الدودية في مركز الألعاب كنت واثقة من أن تلك الزخرفة الدودية الشكل ستكون رهيبة فمجرد لفظ كلمة الزخرفة الدودية تجعلني أشعر بالخوف كأنّ الدم قد علق بتورتتي وهي ليست فترة الحيض والدورة الشهرية المهمة جداً فقد يقول لي أحدهم: هنالك دم على تورتتك!

عندما قالوا: سوف نضع مادة الزخرفة الدودية على الجدران شعرت بأنّ ما من شيء سيبقى على حاله إنّهُ الهول التام، وكنت أعلم حق العلم أنّي سأكون هنالك حيث أنا على تلك الحال وكأنّني معلقة من قدمي بشجرة منذ بعض الوقت فأنام وأستيقظ فأتذكّر برعب أنّي كنت معلقة إلى الشجرة أو كأنّني دخلت إلى كنيسة من غير أن أعرف أنّها كنيسة لأنّني في لحظة الدخول إليها شرد ذهني بفكرة ملتوية مثلاً أن تخونني أعضائي أو أنّها ستخونني وإذا ما كنت شاردة الذهن فإنّني أتعثر وعندما أتعثر بلا سبب في حين ليس هنالك أي عائق في لحظة التعثر أفكر دائماً في الموت، وكان التعثر نذير وفي هذه الكنيسة يُقام القداس وليس لي شأن بهذا القداس، فأتساءل عمّا يسعني فعله في قداس، وأتساءل لماذا دخلت إلى هذه الكنيسة ولم أدخل إلى السينما وكأنّ الثواني القليلة قبل الدخول في الكنيسة قد اضمحلت، وأنّ هذا الشرود اللحظي قد تركني هكذا من دون تفكير بطرح السؤال فقط على نفسي عمّا كنت أفعل هنا وكما دام الشرود اللحظي، فلا أعرف عن



الأمر شيئاً! أشعر بأنّي كأرنب سوف تُطَلَق عليه النار فأنا متحجرة وفارغة من الداخل فارغة بالكامل! أمرّ بلساني على شفّتي كي أشعر بالاطمئنان لأنّي حين أمرّ بلساني على شفّتي تخطر ببالي أفكار إيجابية فلا أعرف لماذا لكنّ هذا التماس يعيد تثبيت قدميّ على الأرض فيتركّز ذهني على فمي وعلى ما فيه، لأنّي أدركت منذ زمن طويل أنّ فمي مهم جداً فهو مركز توازني أنا سعيدة عندما يكون ريقى بكمية عادية، ويكون لساني مرناً لا ثقيلاً وأسناني مصقولة ولامعة هذا يعني أنّه في الحالة المعاكسة حين لا نراقب ذلك وقد يحصل مراراً إلا نتمكّن من مراقبة ذلك، وحين لا أراقب الطعام والشراب وحين لا أعود أعتني بنفسى ولا يكون اللعاب والأسنان في حالة مُرضية فعندها عليّ أن أنتبه كل الانتباه! فمي يفيض باللعاب فيجعلني أدرك أنّي أقوم بما هو في غير صالحى، وأعتقد أنّه لولا فمي الذي هو على هذه الحال لارتكبت حماقات كثيرة وقد يكون الأمر أنّي حين كنت صغيرة كنت أعاني من مشكلات في فمي حتى تحدّث الجميع عنه مطوّلاً وخصوصاً أمي التي ما كانت تكفّ عن الحديث عن فمي لكلّ الناس، وكأنّ لفمي من الأهمية ما لرئيس الجمهورية فلم كانوا يتحدثون عن فمي ربما لأنّ له شكل قوس إنّّه يشبه قوساً وإنّهم أعجبوا بذلك ولكن أيضاً لأنّه في الداخل وقعت مشكلات في الأسنان والقلاع وأجهزة التقويم فكان عليّ أن أهتمّ بفمي أكثر من اهتمامى بركبتي، لكنّ ذلك لم يحلّ دون أن تبدأ الزخرفة الدودية بنشر رائحة فكان أن شكّلت في مركز التسالي مأساة! لقد بدأوا أيضاً بالحديث عن مطهر البولة القوي جداً الداخل في تركيب غراء الجص، فالولايات المتحدة تحظر بيع هذا الغراء الذي فيه شيء من الإفراط فمطهر البولة القوي فما العمل إذن لقد قاموا بالكشف والمعاناة، كلا كلا ليس هنالك الكثير من مادة مطهر البولة أقل من مليغرام واحد فليس هنالك من سُمية

ولكي يكون هنالك سُمّية ينبغي أن تكون النسبة أكثر من مليوناً واحداً،
وعندها كَسَرُوا كل شيء ملاط الجص والجدران مع الزخرفة الدودية،
وذلك كُلُّهُ لأنَّ المديرية السيدة كروك كانت تشعر بالبرد وقد بدأ الناس
يتكلمون عن العزل وبعد العزل عن الضيق والغثيان والرائحة فكان الدمار
لقد استمرت أعمال الهدم وإعادة البناء شهوراً عديدة، وما زالت مستمرة
فتتشر وتنتشر وتنتشر فماذا تشبه رائحة مادة الزخرفة الدودية؟ هذه
المادة تجعل المرء يعرف ويتقيأ والمديرية من ناحيتها طلبت إجازتها فوصل
الأطباء رأوا أنَّ جهة الشرق رطبة آه إذن هي الرطوبة التي جعلت المادة
تتفد وتنتشر من دون أن يدرك أحد لماذا تنتشر إنَّهم لا يعرفون وعن أي
مادة يتكلمون الآن يتكلمون عن المادة نفسها أو قد تكون مادة أخرى عندئذ
قاموا يحللون ويحللون، قاموا بمعاينة الهواء فلم يجدوا أثراً للمعقم لا شيء
ولا سُمّية إذا بقي الأمر لغزاً ثم قالوا لسكان سوشو: أغلقنا مركز التسالي
في وجه أولادكم وترجموا ذلك للعربية واليوغسلافية والتركية فقد تحدثوا
بعدئذ عن آثار جانبية مثل الوخز والحكة، وعن أشكال أخرى أما أنا فقد
كان ذلك يسبب لي وخزة خفيفة في الأنف وكان الوقت يمضي! وصل العمدة
ومحافظ المدينة وقنصل الجزائر جلسوا القرفصاء ومن ثم مشوا على أربع
وأمسكوا بزجاجة المعقم وقارنوا بين الرائحتين فلم يتحققوا من وجود
رائحة أو أنَّهم وجدوا روائح فأقروا إغلاق مركز الألعاب نهائياً واعتقدت أنَّي
معلقة على شجرة لأنه لم يعد لمركز الألعاب من وجود فأنا كنت أعمل في
مركز الألعاب، أما بالنسبة للسيدة كروك فقاموا بنقلها إلى مكتبة الشركة
وأنا إلى أين سينقلوني؟ ثم هنالك أمي! لا سيَّما أنَّ جميع الناس قد قرأوا
الجرائد فالفضيحة ماثلة للعيان أشعر بالدوار حين أنظر إلى قدمي فليست
أمي التي سرقت لقد قتلوها لقد قتلوها لقد تمَّ اغتيالها وقالوا لي: كيف

للمرء أن يتوقع نوبة سكر الدم لديها؟ كانت نوبة سكر الدم تعادل خمسة غرامات لكل لتر من الدم فقلت لهم: لأنها خافت فقالوا لي: أمك سارقة وكان ينبغي إسكانها فقلت لهم: والغازات المسيلة للدموع؟ لقد قرأت تقرير تشريح الجثة وكان تقرير التشريح قد أُعد بتاريخ ٢٠ وأنا حصلت عليه بتاريخ ٢٤ فلماذا؟ قلت لهم: كيف وجدتم رثتها اليمنى فأنتم الذين قتلتموها والتقرير يؤكد حدوث تسمم بواسطة أكسيد الكريون فهذا فعلكم. دُكر أنّ الرئة كانت محتقنة بمظهرها ومزرقّة من نقص الأوكسجين فقالوا لي: لا يسعنا مناقشة التورّم الموضوعي لأمك معك أنت وإنما مع الطبيب الشرعي فقلت لهم: من حدّثني عن ازرقاق الرئة إنّهُ الطبيب الشرعي فما رأيكم؟ ثم قالوا لي: إذا كنت تعتقدين أنه يسرنا موت أحد ما جراء مراقبته، فكان لا بدّ لذلك الأمر أن يقع! لقد حصل ذلك بتاريخ ١٢ في الساعة السادسة و٤٥ مساءً مع اللجنة القضائية حيث جاء المفتشون جاؤوا ليفرضوا حجزاً على البيت بسبب سرقة محلات البرينتانيا في مدينة سوشو جاؤوا في ثلاث سيارات لم يطرقوا الباب بل دخلوا وصاحوا بصخب فقالت لهم أمي: ما الذي يحدث؟ فقالوا لها: اخرسي. كنت ما أزال أفكر بمركز الألعاب لكنّي قلت لهم: أين مذكرة الحجز؟ وفي تلك اللحظة عينها اعتبروا أمي مشتبهاً بها فقد نظرت خلفها ولأنّها نظرت خلفها ظنّوا أنّها نظرت إلى المكان الذي وضعت فيه المسروقات لأنهم قالوا لها: عمّ تبحثين هناك في الخلف إذن أنت السارقة! فقالت لهم: هنا في الخلف لا يوجد شيء وركضت نحو ذلك المكان الذي نظرت إليه بشكل كي تريهم ذلك المكان الذي نظرت إليه بشكل عفوي وقالت لهم: نظرت بشكل عفوي بشكل عفوي ودلّتهم على قارورة الغاز: هاكم إنّها قارورة غاز قارورة غاز البوتان فانا لم أسرق شيئاً، وهي مغلقة بإحكام لقد خشيت ألا تكون مغلقة بإحكام وزاد اشتباههم بها

لأنها همست لي باللغة القبائلية: أنا لا أفهم شيئا يا لطيفة. أما هم فظنوا أنها تخبرني أين أخفت المادة المسروقة لكنها قالت لي: أنا لا أفهم شيئا يا لطيفة. ثم قالوا لها: وهذا العقد؟ لقد انتزعوا منها العقد وهم يظنون أنه واحد من مجموعة العقود المسروقة من محلات «برنتانيا» وكأنما كانت هنالك عقود في محلات «برنتانيا» كلا فليس من عقود في «برنتانيا»، أما هم فقد كانوا يفتشون ويزرعون الرعب إلى أن قال أحدهم: لم نجد شيئا يا سيدي أما رئيسهم فكان يمك بالعقد ويقول: بلى وجدنا هذا العقد!

قالت لي أمي باللغة القبائلية: أريهم صندوق مجوهراتي ففيه مجوهرات مثل هذا العقد وعندها سيفهمون أن هذا العقد ليس من محلات برنتانيا بل هو عقد من قسنطينة. وبدلا من أن تبتسم وذلك ما كان ينبغي فعله أي تحاول أن تتكلم وهي مبتسمة لكن كيف لك أن تبتسم حين لا تكون راغبا في ذلك، إذن بدلا من أن تبتسم صرخت في وجوههم حتى إن شفتها السفلى لم تعد تشبه أي شفة في تلك اللحظة فقد امتطت، صارت الساعة السابعة مساءً إنه الغاز المسيل للدموع الغاز المسيل لقد انهال الغاز المسيل للدموع على أمي أورديا، وبعد ذلك ألقتها بها في عربة المساجين موثقة اليدين وكأنها كيس بطاطا ومضوا باتجاه مفوضية الشرطة كان ثلاثة من إخوتي عمر وحسين وإحسان يلعبون التنس على أرض الملعب، فجري إيقافهم أيضا في المفوضية فقد سرق حسين في العام الماضي دراجة نارية كانت أمي تبكي وتبكي والفضيحة الأخرى أنهم قيدوها برجل الطاولة اقترب حسين منها لقد جاءها مسرعا ألقاوا الغاز المسيل للدموع وتركوا أمي هنالك وأخرجوا فقط حسين الذي أصيب بحروق أجل تركوا أمي في الغرفة مع الغاز المسيل للدموع وهي لم تسرق كان ذلك الخبر مجرد وشاية مبنية على الفرضية، لست أدري فقد خرجت من هنالك لقد



أخرجوني من هنالك وفي الساعة التاسعة ليلا اتصلت أمي أورديا كانت تريد أن تشنق نفسها بواسطة حبل صغير ولكن أي حبل لا ندرى استدعى القاضي الطبيب فأتى ولم يلاحظ أي شيء غير عادي لا الحروق الناجمة عن الغاز المسيل للدموع ولا حالة أمي أورديا الحرجة ثم حلوا وثاقها، وعادت إلى هنا سيرا على قدميها إنني أسمعها وأراها وشفتها على ما هي إنها تمتط، وبعد ذلك أصابها الغثيان والسبات والموت بالصدمة الانفعالية وارتفاع سكر الدم إلى خمس غرامات في الليتر بسبب عقد من قسطنطينة، وبعد ذلك تم تشريح الجثة ولم يلاحظوا شيئا يا لها من فضيحة كنت أفكر ورأيت القاضي الذي قابل الطبيب الشرعي ثم تساءلت عن التشريح الأول؟ وماذا عن حالة الازرقاق التسممي الرئوي والحروق والصدمة الانفعالية؟ أطالبكم بتشريح معاكس من فضلكم سوف أقدم بشكوى ولن أخرج من غرفتي أبداً لقد جفّ ريقى وأنا أنتظر.



الاسم الأصلي للمسرحية

«الممر»

Le Couloir^(١)
de Philippe Minyana

ترجمة: د. منتجب صقر
مراجعة: أ. عبود كاسوحة

Philippe Minyana, Le Couloir, Ed. Théâtrales, Paris (١), ٢٠٠٤.



شخصيات المسرحية

« الدخيل

« الأخت البكر

« الأخت الكبرى

« الأخت الوسطى

« الأخ الأصغر

« الرجل ذو الشال

« أب ميت

« أم ميتة

« شاهد



المسرحية

قدمت هذه المسرحية في الثامن من آذار ٢٠٠٤ على خشبة مسرح «تياتر أوفير» Théâtre Ouvert في باريس من إخراج فريدريك مارانياني وفيليب مينيانا، بالتعاون مع ماري أرميل دوغاي، جان بول دياس، ميشيل دي فونسو بو، فرانسواز لوبرون، ريجيس لوكس، هيفيت طيب، رويير طيب، إيميليان تيسسييه، جانن فيتيز، غايتان فورش.

إنتاج مشترك للمسرح المفتوح والمركز الوطني للإبداعات المعاصرة، مسرح ديجون الوطني، إدارة المسرح والسينما في باريس.

اليوم الأول. عودة الأخ الذي خرج من السجن

يدخل الأخ، الذي يسمونه الدخيل، إلى الغرفة الرئيسة بخطوات مترددة. يقف لحظة كما في حالة ترقّب، معتمداً على ساق واحدة وجسده منحني قليلاً نحو الأمام.

وفي الحجرة، تحدّق الأخت البكر في الدخيل، وهي مستلقية على السرير. يقف الأخ الأصغر باستقامة كأنه يعرف أنّ الدخيل سوف يأتي. وينظر الأخ الأصغر باتجاه الدخيل من دون أن يركّز نظره عليه.

يقوم الدخيل ببضع خطى ثم يعاود اعتماده على ساق واحدة بينما يظل جسده منحنيًا نحو الأمام.

يقول الدخيل من دون أن ينظر إلى أحد : هل ستظلون تحبونني

ما من جواب. يمرّ بعض الوقت. يبقى الجميع مسمرّين في أماكنهم من دون أن ينظر بعضهم إلى بعض.

ثم تقول الأخت الكبرى : يجب أن نسدل الستارة

الأخ الأصغر الستارة. يمرّ وقت قصير.

ثم تدخل الأخت الوسطى بخطى مدروسة، ورأسها منحني نحو الأمام، وترفع رأسها، بسبب الصمت السائد من دون شك، فتكتشف الدخيل وتطلق صرخة وتقول: إنّه هنا

تدخل الأخت الكبرى وعندما ترى الدخيل تتفجر ضاحكة، ثم تكفّ عن الضحك وتقول : بعد تلك الإصابة التي ألحقناها بنا أما زلت متعلقا بالنطاق العائلي ثم تردد : أما زلت متعلقا بالنطاق العائلي.
تضحك بطريقة غير متوقعة وتصفق يدا بيد.

يشرع الدخيل بالإجابة، فينظر على التوالي إلى كل فرد من أفراد تلك العائلة التي هي عائلته فيوجّه إليهم (لكل فرد على حدة) مجموعة من الابتسامات التي تشبه التكشيرات. ويبقى الآخرون في حالة انبهار.

ثم تقول الأخت الوسطى : إنّ السنوات المرعبة قد ولّت حقا وتضيف بشأن الدخيل: وهكذا تبدأ مرحلة جديدة.

وبدورها تقول الأخت الكبرى بخصوص الدخيل أيضا: لا بدّ من أن نجد له عملا.

و من جديد تصفق بيديها بطريقة غير متوقعة.



وبلا تمهيد، تقول الأخت الوسطى للدخيل (إنّها تكلمه عن قرب شديد):
كنتُ على قناعة تامة حين لم أوافق على الارتباط بعقد زواج هل تفهم
ذلك إنه لمن المرعب أن يمضي المرء نحو إخفاق مزدوج.

تضحك قليلا

يقول لها الدخيل : أنت تتحدثين إليّ عن قرب زائد (ابتعدي قليلا).

تتفدّ ما طلب منها. فيسألها الدخيل: هل حياتك ترضيك، هل حياتك ترضيك.

تضحك الأخت الوسطى قليلا ثم تقول : بدّل ثيابك إنّ رائحتها كريهة.
تضحك الأخت الكبرى وتصفق يدا بيد.

يوجه الدخيل الكلام للأخت الوسطى فيقول: هل تواصلين تسديد الكمبيالات.

تضحك الأخت الوسطى قليلا. يذهب الدخيل ليعانق الأخ الأصغر.

يقول له الأخ الأصغر : لا ريب في أنك تعلم أنني فقدت عينيّ.
يوافق الدخيل ثم يذهب ليعانق الأخت البكر.

فيضيف الأخ الأصغر قائلا : دخلت ريشتا مثقب معدنيتان في عينيّ.

فتقول الأخت البكر للدخيل : تخيل أنّ حريقا قد أتى على مواشينا



كلها وتضيف : قام صندوق التأمينات المحلي بتغطية الخسائر.

تسأل الأخت الكبرى الدخيل : هل تذكر مواشينا

ثم تضيف : كنا نعلقها وبعد ذلك نذبها.

تتفجر الأخت الكبرى ضاحكة من جديد وتصفق يدا بيد. يضحك الأخ الأصفر قليلا. أما الأخت الوسطى فتنتابها نوبة سعال. الأخت البكر مُمدّدة في سريرها. تتوجّه الأنظار كلّها نحو الأخت البكر. تذهب الأخت الوسطى لتسهر على صحة الأخت البكر، تمدّ يدها نحوها كأنّها تتحقّق من أنّها مازالت على قيد الحياة.

تفتح الأخت البكر عينيها، فتجلس قليلا وتقول بشأن الدخيل: آه يا أخي الحبيب.

فيقول الدخيل بصوت تقطعه الدموع: بُنيتي الجسدية معطّلة تماما.

يبقى الآخرون في حالة انبهار.

اللقاء

تقول الأخت الكبرى : تأكدوا من أنّ الستارة مسدلة تماما.

يتحقّق الجميع بالنظر، من أنّ الستارة مسدلة تماما، ما عدا الدخيل.

وتقول الأخت الوسطى وهي تعني الدخيل بكلامها: نشكر الله على أنّ سنين الهلع قد ولّت بكل تأكيد.

ينهار الدخيل. يسقط على الأرض فيقول: المعذرة ويضيف: لقد رأيت العدو الجبار (رأيتّه في المكان الذي عدت منه) يجب أن نسحق العدو



الجبار بأقدامنا.

ويجهش الدخيل بالبكاء

تقترب منه الأخت الكبرى فتمدّ يدها إليه ثم تقول: أرى أنك لا تشعر
بالطمأنينة لعلك في حالة من اليأس ولا ريب في أنه يمكن في مثل حالك
إعادة النظر في كل شيء فتصرّف كأنّ شيئاً لم يقع وآمن بعالم أفضل.

ومن جديد تضحك الأخت الكبرى قليلا وتصفق يدا بيد

فيقول الأخ الأصغر : كنت ذات يوم أضغط على المثقب المعدني وفي
يوم كباقي الأيام انفجر المثقب

ثم يضيف الأخ الأصغر : وفقدت عيني.

تقول الأخت الكبرى كأنها تحدث نفسها : كم ذرفنا من الدموع

ثم تضيف : لقد سمعنا بكافة السبل لإنقاذ مواشينا كان طاقم
رجال الإطفاء عاجزا كل العجز لكنّ التأمين تكفل
بتغطية الأضرار وتقول أيضا: الحياة الحقيقية قائمة
حيث تقوم أسمال الماضي الثمينة أسمال الماضي
الثمينة.

ينام الدخيل. ويشخر قليلا

تقول الأخت الكبرى (بصوت خافت) : إنه نائم.

موقف حميمي ١

الأخت البكر ممدّدة على السرير، تتنفس بصعوبة، وأحياناً تتنحّج. والأخ الأصغر وقد تهاوى فوق كرسي، في إحدى الزوايا.

تسأل الأخت البكر الدخيل: هل عرفتني يا بوباول.

الدخيل لا يردّ، لكنّ قسمات وجهه تتغير. يبدو عليه الدهول. فيفتح فمه قليلاً وتتسع عيناه.

وتضيف الأخت البكر قائلة : إنه لم يتعرّف علينا.

تدخل الأخت الوسطى، فتقترب من الدخيل (تتكلم معه عن قرب). تقول: لا تعتقد أنّي لم أحاول أن ألزم بعلاقة زوجية ما لكنّي لست منافقة وكوّرت القول مرّات عدة: لست منافقة، وظلّت معلّقة كأنّها فقدت القدرة على الكلام فأبدت دهشتها لذلك. ثم استأنفت حديثها من حيث كانت: لقد انطفأت الروح فيّ غاب اتقاد ذهني (حتى صوتي صار يزعجني).

فيقول لها الدخيل : أنت تعتقدين أنّك محور العالم.

فتجهش بالبكاء ثم تتوقف.

وتقول : كل شيء كذب بكذب «فالتاريخ أكذوبة تاريخية»^(١)

وتضيف كأنّها تحدث نفسها: أتساءل إذا كان وجود الأطفال في الحياة يسمح للمرء بتحسين نفسه.

(١) - توماس برنارد (كاتب مسرحي نمساوي)



تدخل الأخت الكبرى، فتطلق صرخات وتخرج كالمذعورة. ويبقى الدخيل جامداً، ينظر إلى الأخت الوسطى كأنه لم يرها قط من قبل.

وتسأل الأخت البكر من جديد : هل تعرّفت علينا يا بوباول.

وتتوجه الأخت الوسطى إلى الدخيل أيضاً فتقول: أشعر برغبة في الضحك حين أسمعهم يقولون إنّ الحياة حوار.

فتدخل الأخت الكبرى من جديد. يبدو كأنها قد بكت. ثم تبتسم وتصفق يدا بيد. ثم تتكلم برصانة فتقول: تخيّل أنك قد نمت تقف في المكان نفسه الذي نام فيه الدخيل من قبل. وتشير إلى المكان المقصود فتكرّر قائلة: كنت هنا وفجأة استسلمت للنوم.

فتقول الأخت البكر أيضاً : إنه لم يتعرّف علينا.

تمشي الأخت الكبرى قليلاً وهي تحرّك ذراعيها وكتفيها.

ينهض الأخ الأصغر، فيقترب من الجمع ويهمّ بالكلام. فيقول: كنت أضغط على المثقب المعدني الذي انفجر فلم يعد لي من عيين لم يبق سوى حفرتين تحترقان، كان ذلك حادثاً وبيضيف: وبين ليلة وضحاها انسدّ الأفق أمامي.

ويجلس الأخ الأصغر من جديد. ثم ها هو يتهالك مرة أخرى على الكرسي فينخرط بالبكاء.

تعيد الأخت الكبرى الحركات ذاتها. تشير إلى المكان ذاته حيث نام الدخيل. تتكلم برصانة فتقول: تخيّل أنك كنت هنالك ثم نمت وتكرّر: كنت هنالك ثم نمت تمشي قليلاً وهي تحرّك ذراعيها وكتفيها. ثم تعود إلى المكان المذكور. تتكلم

برصانة. فتقول: كنت هنالك تحديدا تمشي قليلا
وهي تحرّك ذراعيها وكففيها ثم تعلن: أشعر اليوم
بأنّي مرتاحة جدا تظلّ هنيهة كأنّها بحالة ذهول، من
غير أن تعرف ما كانت تريد أن تقول.

ثم تصفق يدا بيد فتضيف : يا لروعة هذا اليوم فأخونا قد عاد .
لا تدري إن كان عليها أن تضحك أو تبكي. ثم تضحك وتبكي.

وتقترب الأخت الوسطى من الدخيل مجدّدا فتقول له: اعلم أنّه ما من
شيء في قلوبنا قد تغيّر فالمرارة هي نفسها وحب
التضحية (وأنا ما عدت أدري هل أسيطر على كامل
قواي العقلية).

تضحك ثم تعانق الأخت الكبرى التي ماتزال تبكي قليلا، وتقوم، كما يفعلون
حيال الأطفال الصغار، فتواسيها بكلمات عطف
وحنان.

تعيد الأخت البكر الحركات ذاتها. ثم تسأل: هل تتعرّف علينا يا بوباول.

يجيب الدخيل : عندما نفكر في الأشخاص نتخيّلهم بطريقة ما قبل
أن نراهم فهم في فكرنا على هذا النحو لا على
ذاك وتوقف عن الكلام، فرفع نظره نحو السماء
كأنّه يبحث عن الإلهام. وتابع: وحين نراهم فهم
مايزالون في فكرنا سابقا إذن نحن لا نراهم في
بعدهم الصحيح بل نراهم في فكرنا الذي يسبق
الصور التي كنا نتخيّلهم

وفقها يتوقف عن الكلام، ثم يقول : وحتى لو عملتما بحميّة



عملا جنونيا فلن تكون لديكما رؤية شاملة (يشير إلى الأخت الوسطى) لا سيّما أنت يا بوليت.

تنفجر الأخت الكبرى باكية ثم تقول : إنه على حق إنه على حق.
تسأل الأخت البكر أيضا كأنّها لم تسمع شيئا مما قيل: هل تعرّفت علينا.
يلج الدخيل الحجرة الكبرى في المنزل بخطى مدروسة.

موقف حميمي ٢

يلج الدخيل الحجرة الرئيسة للمنزل (من دون ملابس خارجية ومن غير أن يحمل معه أي أغراض وهو قادم من حجرات المنزل الأخرى).
تسأل الأخت البكر : هل جمعت مبلغا من المال.
تقول الأخت الوسطى : هل رأيت أنّه ما من شيء تغيّر.
يقول الأخ الأصغر : لقد أخذتُ غرفتك يا عزيزي.
الأخت الكبرى تصفق يدا بيد.

يقول الدخيل : عدت إليكم يبقى الآخرون في حالة انبهار ما عدا الدخيل الذي يقول أيضا : تجوّلت في الحجرات كلها الواحدة منها تلو الأخرى إنّها مجرد غرف للسكن ليست بذات أهمية (إنها ليست بذات أهمية) تسري بين المجموعة حركة خفيفة. هنالك أصوات سعال ونحنة. كل شيء قديم وبلا أهمية هذا يعني أن

كل شيء ظل على حاله (ظل كل شيء على حاله)
المجموعة هادئة جدا كل شيء ظل على حاله
تماما كما كان في الوقت الذي كنا نجتمع فيه على
الحلوة والمُرّة (على الحلوة والمُرّة) يبقى الجميع في
حالة انبهار رحت أتأمل ذخائر موتانا وتساءلت عن
مصيرهم.

ثم يبكي الدخيل قليلا ويمدّ يده نحو الأخت البكر التي تقول له: لدينا
مشاريع كثيرة نحن نبدد طاقاتنا (فالجسد يتدهور
ما بين الدورة الدموية والإمساك) أين هي الحياة
الحقيقية أين هي فلنمنح أنفسنا فترة راحة (إذا كنت
تشعر أن أحدا يراقبك فأسدل الستارة) لقد قضيت
وقتي وأنا أحاول جعل الأشياء قابلة للحمل وأصعب
ما في الأمر هو الصباح فهناك ضباب ويشعر المرء
بأنه خائر القوى.

موقف حميمي ٣ (الزيارة)

يُدق الباب أو يرنّ الجرس. تذهب الأخت الوسطى لتفتح الباب. يدخل
رجل. إنه يضع شالا. يذهب ويجيء ويسعمل قليلا. تبكي الأخت الوسطى
بكاء متقطعاً.

يقول الرجل ذوالشال: ما يعجبني فيك يا بوليت هو أنك قصيرة القامة
وأنا أحب النساء قصيرات القامة وأنت مثل أغلبية
النساء القصيرات تمضين قفزا وذهنك شارد وكنتُ



فيما مضى أسميك الحورية الصغيرة وأنت مثلك
مثل الكثير من النساء الشقراوات رشيقة وجميلة
وكنتم تمرضين من وقت لآخر فأتولّى العناية بك
فيمكننا القول إنّ المياه بيننا كانت تأخذ مجاريها
ثم بين ليلة وضحاها (لكن ما الذي حصل) أصبحنا
واحدا يكره الآخر كرها حقيقيا.

يمرّ بعض الوقت، تدخل الأخت الكبرى. يبدو أنها قد بكت. تسأل الأخت
الوسطى (بصوت باك): هل تريدان قدر اللحوم.

تبكي الأخت الكبرى قليلا ثم تخرج بسرعة. يمرّ بعض الوقت.

يسعل الرجل ذو الشال

ويقول : ما يعجبني فيك يا بوليت هو أنك قصيرة القامة
(أي أنك قصيرة) توجّهين الكلام لمحدثك فترفعين
ذقنك هذا يلائمني تماما يبدو أنك حساسة (إنّما
الأحاسيس الكبرى تقوم على الخصوصية) كنا ننعم
بحياتنا إلى أبعد حد (كنا نلتهم وجودنا) ثم بين ليلة
وضحاها (لكن ما الذي حصل) صرّت أسبب لك
الفرع وصرّت تسبّين لي الفرع أصبحنا واحدا
يكره الآخر كرها حقيقيا.

تكف الأخت الوسطى عن البكاء.

الأخت الكبرى التي لم تخرج تماما من الغرفة توجّه الكلام إلى الرجل
ذي الشال. إنها تتكلم برصانة فتقول: نؤدي أنا وأختي واجباتنا ونرفض
المشاعر لأنها تؤذي الجسد ثم تضيف: نشعر بخوف مميت.

تتقدم نحو الرجل ذي الشال بخطوات مدروسة وعندما تقترب منه كثيرا
تضربه على خاصرته وتطرده خارجا.

يفادر الرجل ذو الشال المنزل.

فتفني الأخت الكبرى والأخت الوسطى هذا المقطع: فلنحذر التعددية/
ولنفتح أفواهنا لننطق بالحمد/ ولنصنع إلى ما أوحى لنا (يمكن أن تفنيا
هذه اللازمة عدة مرات)

موقف حميمي ٤

يراقب الجميع الدخيل. الدخيل، كأنما يكلم نفسه. فمه وحده يتحرك.

يقول : مات الأمل كل ما هو طبيعي أصبح مُشينا كل ما في
الإنسان مشين، الحياة كرنفال حقيقي كيف السبيل
إلى الخروج من هذا السرداب «إنّ عناء الحياة
جزء من جنون العظيمة»^(١) ولئن كنت ما أزال متعلقا
بالنطاق العائلي فلا يسعني سوى التأكيد على أنّ
أخوتي الأعزاء فيهم شيء مرضٍ مع عدم النضج
أنتم تستيقظون وتنامون وتستيقظون وتنامون إنّه
لشيء مذهل وبوليت تسدّد الكمبيالات (تبا للإنسان
ولغريزة التملك لديه) ماذا نفعل نؤدي واجباتنا
ونستذكر أهلنا الذين ماتوا.

يمرّ بعض الوقت. ثم يدندن الدخيل.

(١) توماس برنارد



مشهد من الماضي: قبل الحادث

يبدو الدخيل بلباس الصيد ويندقيته على كتفه.

يدخل الأخ الأصغر وهو يحني رأسه كأنه يتأمل فيقول: يقول ستيفان إنه ينتظرك كي تذهبا للصيد ويقول إن اليوم يوم مثالي للصيد ويقول إنك ستعجب بضوء النهار وبالأشجار الجميلة

يخرج الأخ الأصغر.

يخلو الدخيل بنفسه. يحرك فمه فيقول: اليوم أسمع صوت العالم (يبدو لي أنه يدور من حولي) وأحاسيسي في مستواها الأول وأقسم على أن الحياة مغلوبة جدا ورغم ذلك أشعر بنفسي هذا الصباح قريبا من الحياة، وإذا كانت الأيام بلا نتائج فما عسى أن تكون الحياة (إنه يوم مظلم فأنا لا أبصر تفاصيله) لكن ما يقول الصوت الذي في داخلي (ذلك الصوت إنني لا أسمعه) يغمض عينيه فيقول: عندما أغمض عيني أشاهد بروقا.

يفتح عينيه. يمرّ وقت طويل. ثم يخرج الدخيل خروجا بطيئا.

تعليق. يقول شاهد:

حدث ذلك ذات صباح كغيره من الصباحات الأخرى صباح ذي لون رمادي/

وكنا نتساءل ماذا نفعل على الأرض فالروح المنفصلة عن الجسد لا ترى رؤية واضحة/ كان صباحا هدوؤه مغلوط/ وكان الجميع في حالة من شرود الذهن/ وخرج بوبول إلى الصيد/ لقد تعب لكثرة ما مشى/ لقد أرهقته الهموم/ شرب قهوته/ حمل عدة الصيد/ قال في نفسه هيا بنا للصيد في الغابة/ هنالك الفصينات والروائح العطرة تقوح من أشجار الزان والكستناء وغيرها/ قال في نفسه هيا بنا للقاء الصديق ستيفان/ تصافح الصديقان / وبدأ جولته وهو مشوش الذهن/ لم يكن بوباول وهو في مكمنه يرى بعيدا/ فما كانت رغبته الأساسية في تلك اللحظة/ واقع الحال أنه ما كان عليه أن يفعل ما فعل/ لقد أطلق النار/ فانقلبت حياته رأسا على عقب.



مشهد من الماضي : بعد الحادث

يدخل الدخيل وبندقية الصيد بيده . يصفي الأخ الأصغر إليه (وفي خضمّ الحديث يجهش الأخ الأصغر بالبكاء) .

يقول الدخيل : اللعنة ، اللعنة لقد مات ستيفان .

يصفر الدخيل متنهّدا .

كنت على موعد مع ستيفان فقامت أمه الملعونة وصفقت الباب بوجهي وهاتٍ أن أعرف لماذا .

يصفر الدخيل متنهّدا .

أقسم لكم أنني كنت مفعما بالحب .

يصفر الدخيل متنهّدا .

كنت أنتظر الخنزير البرّي وكنت أشعر بالتفوق .

يصفر الدخيل متنهّدا .

صحت أين أنت يا ستيفان ولكن ستيفان لم يكن يجب .

يصفر الدخيل متنهّدا .

أنا هنا أجاب ستيفان .

يذرع الدخيل الخشبة جيئة وذهابا ثم يجهش بالبكاء .

يقول الأخ الأصغر : لا تبك .

يقول الدخيل : بدا ستيفان أبيض كالغسيل لقد قلت إنّي أطلقت النار على الخنزير البرّي فقال أي خنزير بري ثم

كررت لقد أطلقت على الخنزير البري وعندها سقط
ستيفان (كنت قد أطلقت على ستيفان).

يصفر الدخيل متتهّدا .

أعتقد أنّ حياتي قد انقلبت رأسا على عقب (اللعنة).

يذرع الدخيل الخشبة جيئة وذهابا لبعض الوقت.



تعليق. يقول شاهد عيان:

من الآن فصاعدا سوف يجزّ حياته جرا/ بنى كوخا طوله حوالي ثلاثة أمتار ونصف وعرضه متران ونصف/ يقع الكوخ بالقرب من بحيرة/ والبحيرة محاطة ببيوت بنيت غداة الحرب العالمية الثانية/ فيقوم بشواء الهمبرغر وشرائح اللحم / وراق ذلك السكان المحليين/ لقد قام بتجارة صغير مريحة/ هنالك جدول يخرج من البحيرة/ ويبلغ طوله حوالي أربعين مترا وعرضه حوالي عشرين/ لم يكن الجدول عميقا فهو مكان مثالي للسماك المستطيل/ كان يضع الأسماك في الحوض/ وحين يمتلئ الحوض بالسماك يعطيه لأخواته/ أصبح صوته حادا وخشنا/ ما العمل كي ينسى/ كان عازما على أن يجد لنفسه مكانا في الأوساط العليا وأن يصنع لنفسه مكانة في المجتمع/ لكنّه فشل في ذلك/ لقد قضت عليه الرصاصة التي أطلقها على الخنزير البرّي/ صار حذرا من البشر/ إنّه في طور نقاهة من مرض لم يصب به البتّة/ إنّه لا يستطيع أن يصل ما انقطع بينه وبين نفسه/ غير أنّ المحكمة لم تكن قاسية/ لم يُسجَن طويلا/ لكنّه ما إن يغمض عينيه حتى يعود فيرى الحادث بكافة تفاصيله/ فكل أحلام اليقظة أضحت مستحيلة عليه.

مشهد إضافي

العائدون

(يتجاوز الأموات والأحياء)

يقول الأب الميت : كيف أقول ما لم يُقَلْ لقد اجتزت الحياة وأنا على الدوام أكبر من سنّي هل عرفتُ الهدوء الداخلي الطمأنينة الداخلية كلا مطلقا، لقد كنت أخاف من الناس دائما ومن الصخب الذي يحدثونه كان الله دائم الوجود وجهودنا الدائمة تُرفع إليه وذات يوم قُطِعَ حبل الإرادة والإحساس، وهكذا فقد عشت أحيانا وفكري يسبق تصوري للأشياء فكنت أتخيل عوالم أخرى وإلا فحياة منسجمة كنت عجينة طيّعة منذ أن تعلمت المشي فسهرت على راحة ذوي وتابعت مجرى الأشياء.

تقول الأخت البكر: لكن ماذا يقول الأب فالأب ثرثار (والعالم بالنسبة له مصيبة).

وتقول الأخت الكبرى: أعتقد أن الملذات الصغيرة تؤجّل الموت ففي الصيف هنالك الحصاد وفي الشتاء توزّع علينا المحروقات في الدائرة الحكومية (كنت أعمل في دائرة حكومية) كم كنا نشعر بالسعادة عندما كانوا يزودونا بالمحروقات لقد تركت أهلي في وقت مبكر جدا وحين عملت في معمل السيليلوز عاملوني معاملة غاية في الانحطاط (المؤسف في تلك الأماكن إنّ السيجارة هي صلة



حقيقية بين الرجال)، وبالمقابل فقد عاملني الجميع في الدائرة الحكومية معاملة لطيفة نظرا لأنّي كنت مستقلة عن أهلي فيقولون انتبهي إلى هذه النقطة انتبهي إلى تلك لقد كنت منفصلة عن أهلي، ومع ذلك لم أكن أعاني هنالك سؤال هل نحن بحاجة لذلك الكلام كلّه والجواب بنعم (وحتى لو كان الناس يتكلمون هكذا بدون اكتراث) فلا مناص من التواصل وعندما تركت الدائرة الحكومية عدت إلى بيت أهلي فسرت على دروب طفولتي فلم أتعرف عليها شعرت كأنّي مقسومة نصفين وكان جزء واحد مني حيا سأذكر لكم الواقعة التالية، فيما كنت أمشي في الشارع صادفت مدام فيرّان فقلت لها هذه أنت يا مدام فيرّان فتصرّفت وكأنّ شيئا لم يكن أمّا وأنّ مدام فيرّان قد توفيت منذ زمن طويل فقد راودني الشك بشأنها رأيت مجددا أماكن طفولتي أحبك أيتها الأشجار والينابيع فأنا أشعر بالتحسن الكبير بفضل عنايتك بي تمرّ السنون ولم أعد ٢٤ كما كنت فحين كنت أعمل في الدائرة الحكومية كانت هنالك سيدة اسمها مدام هورنييه فأحرص على أن أشكرها شكرا خاصا .

تقول الأخت البكر (بشان الأخت الكبرى): كنت أعرف دائما أنّ الأمور لا تسير على ما يرام والناس لا يريدون أن نفتح لهم عيونهم (ونظرا لحالتي النفسية فخير لي أن أصمت).

يقول الأخ الأصغر: كنت آمل أن أتقدّم في المجتمع وفجأة وقع الحادث إن حادثاً يقع يوماً يهدم أمامك مستقبلاً بأكمله فيسعني القول إن حياتي قد دُمّرت جزئياً، التزّه والمواظبة ساهما في تحقيق سعادتي (حيث إنّي تعلمت لغة البرايل الخاصة بفاقدي البصر) ولئن انطفأت عيناى فإن عضوي الذكري لم يمت وأنا أحب الأشياء المتعلقة بالجنس كثيراً (نجد دائماً شخصا ما ينصرف للجنس انصرافاً كلياً) هناك دائماً مأس مرعبة فكيف العمل على استبعاد المأساة.

تقول الأخت البكر: تصلني الأخبار من الجرائد أنا أقرأ الجرائد، يصلني كل شيء من الجرائد فالحياة كلها في الجريدة والموسيقى أيضاً إنّ إذني موسيقية أذني موسيقية بشكل مطلق لكنّي أكره المدن وأكره الناس (لا أقصد التطرّق إلى بعض العلاقات الغرامية) كم أحببت هدوء أريافنا والأصوات المألوفة التي ترافق شتى الأعمال، لكم وددت بلوغ الكمال لكن هذا الأمر صعب المنال وبلا قيمة تُذكر، أخاف خوفاً مفرطاً من الحياة اليومية من الحياة العادية ليس هنالك بهلوانيات فكرية هنالك على ما أعتقد نقص في التشويق لقد سلكت دروباً مرسومة سلفاً وأعضّ على أصابعي ندماً (صحيح أنّ الهدوء الخارجي لا يؤلّد هدوءاً داخلياً) أنا خبيرة بالتمويه فأقلّد ببراعة حالة التعب القصوى وأكاد أستطيع أن أوكد أنّي ميتة ولم



أكن قط عاطفية في حياتي.

تقول الأخت الكبرى: عندما يموت الطفل يموت أهله أيضا لقد فقدت طفلي الوحيد .

يقول الأخ الأصغر: اتسعت رؤيتي للأشياء بسبب عاهتي.

تقول الأخت الوسطى: سأحاول ألا أتكلم كثيرا فحلقي يؤلمني أعتقد أن الحدث الذي أثر في مؤخرها هو الموت المبالغ لموظف في وسائل النقل أمام عيني لقد كان رجلا طويل القامة يرتدي ملابس رياضية كان ذا نظرة شاردة، وأعتقد أنه كان موظفا جديدا لم يكن واثقا من نفسه فقد كانت نظراته وحركاته بلا معنى رجل في الثلاثين من عمره (افتح قوسين لأقول إنني أشعر بأنني قريبة جدا من الأشخاص الحالمين) لقد كان يقف على الرصيف (سافرت لبعض الوقت وعدت إلى المنزل رغما عني) وتلاقت نظراتنا (عليّ أن أقول إنّه قد جرى بيني وبينه ما يشبه الحب من النظرة الأولى) أذكر أنني كنت أحمل زجاجة ماء (أحيانا أشرب لترين من الماء في اليوم) ولأنني كنت أحمل تلك الزجاجة شعرت بحالة من الدونية وكأنّ حمل زجاجة ماء لا يتوافق والصورة التي أريد إعطاءها عن نفسي (أنا ادري أنّ مظهري مظهر شابة ولو كنت أحمل حقيبة نسائية وتوابعها لكان ذلك أفضل) ثم نظر إليّ (وتلك النظرة لن أنساها) لقد حدّق بي فبدأت عيناه ترمشان وراح يحدّق بي وعيناه ترمشان سعى لأن يقول لي شيئا لكنّه لم يقوَ على التلقّظ بشيء ثم مال برأسه نحو كتفه (هكذا نحو كتفه) وقعد على بلاط الرصيف ثم بكل هدوء (لم يكن ذلك

واقعيا مطلقا) سقط نحو الخلف وعيناه تفتتحان من وقت لآخر ثم مات حين ماتت صديقتي كارمن كنت أتحدّث إليها كأنها حية (في حين أنها كانت حقا ميتة) كنت أروي لها طرائف كنت أعمل في المصنع في ذلك الوقت فخطرت ببالي الفكرة الحسنة وهي أن أصوّر زملائي (لطالما أحببت التصوير) ولكي أتدارك الفكرة الشائعة أنّ الموظف إمّا أنّه بائس أو بطل لقد برهنت على ذلك في العمل بكل بساطة في العمل على سبيل المثال كان جان كلود مارتينييه يعمل منظفا للصحن في كافيتريا الشركة لا ينبغي أن ننسى أنّ رائحة فضلات الطعام تلتصق بشعره وببشرته، لقد صوّرت جان كلود مارتينييه فهل تدرّون ما قال لي عندما شاهد الصور قال إنّ هذا سيشكل صفة للإدارة لقد شعرت بتعاسة كجعة عندما مات والدانا، ولم أكن أتخيّل أنّي سأشفي منها لكنّي شفيت وينبغي أن أعترف بأنّي شعرت بطريقة ما بأنّي تحررت فأبى وأمي كانا كل شيء بالنسبة لنا في حياتنا كان الأب بالنسبة لنا كالإله أشعر أحيانا بدرجة من الضعف أتساءل معها إن كان بمقدوري أن أعيش.

تقول الأم الميتة :

سأقول ما يلي كنت طفلة وحيدة مدللة بإفراط وهذا ما جعل مني وحشا من الأنانية أما باستثناء ذلك، فليس ما يستحق الذكر فمشاعري عادية وتغذيتي كذلك وحياتي خالية من الاضطراب (أشير إلى أنّي كنت أقف دائما أمام الشرفة فأضع يديّ على وركي لا أدري لماذا وهات من يعرف سبب شعوري بالتفوّق



وكأنما أتمتع بقوى خاصة أستمدها من المكان الذي
أنا فيه)

يقول الدخيل :

ليست لدي أي ذكرى وهكذا يسألوني غالبا هل
تذكر فلانا والفلان المقصود لا أتذكره وأنظر
إلى هذه الصورة إنه فلان فأقول حسنا إنه فلان
(الأمر نفسه ينطبق على الأماكن) قالوا لي هذا
منزل عمك في الحقيقة كان كل شيء يتوارى من
حولي (ولم يعد لدي من ذكريات) إن قلق الإنسان
بلا حدود بيّنة قالوا لي يجب أن تبني مستقبلك
فقلت حقا لم فأنا لا أشعر بالحزن وأتقدم خطوة
خطوة فأحزاني ليست عميقة وفرحي ليس كبيرا
أحذر المشاعر والانفعالات من أي نوع كانت (هلنقل
إنني ألزم حدودي) وهكذا فإني أظاهر وأقوم بما
يقوم به الآخرون فأنظر إلى أهلي، ولما كان نظري
ثاقبا فأنا أعرف مسبقا تمثيليتهم الهزلية والشيء
الجوهري في الواقع هو الذي ينقصنا أي أنه أمل لا
اسم له ومثل أعلى لا اسم له أصبحت الحياة نوعا
من العادة فنحن نعمل وننتظر المساء لننعم بزجاجة
جعة في يدنا ونسعد لسماع صوت نافورة الماء حين
تسقي شتلات الخس الجميلة ونباتات الفجل، والحق
أن تكرار القيام بالأشياء نفسها يوما بعد يوم يجعل
إحساسا بالخدر العذب يستولي عليّ وإن الضجة
التي يحدثها العالم لا تصل إليّ.

اليوم الثاني . تمة ونهاية

نراهم في الحجرة الرئيسة كما رأيناهم سابقا . الأخت البكر ممددة في سريرها . وتجلس الأخت الوسطى على كرسي ، بالقرب من السرير ، وتحمل كتابا . تقف الأخت الكبرى أمام النافذة ، ويبدو عليها شيء من الاضطراب . يتقدم الدخيل من داخل المنزل ، ويذهب ليعدّ فطوره بعناية .

ثم يدخل الأخ الأصغر بكل جرأة . ويوجّه كلامه للدخيل . فيقول :

حين أطلقت النار على الخنزير البرّي فقتلت جارنا أيهما كنت تتوي أن تقتل على وجه التحديد الخنزير البرّي أم الجار .

وعلى الفور ، يدع الدخيل جزءا من طبقه يسقط على الأرض . ثم يلتقطه ويقول : الخنزير البرّي يُسمّع صوتٌ حفيف . يقدم الدخيل الطعام للأخت البكر . ويسألها : هل تريدين أن تأكلي .

تجيب الأخت البكر : لم أعد أستسيغ شيئا يُسمّع صوتٌ حفيف .

ثم تضيف : أتألم أكثر مما تظنّون .

تذهب الأخت الكبرى لمواساة الأخت الوسطى . فتقول لها : أودّ إيلامك .

وتضحك وتقفز . فتبقى الأخت الوسطى ساكنة ، دون ردّ . تقف الأخت الكبرى أمام النافذة من جديد ، فيبدو عليها شيء من الاضطراب .

يقول الأخ الأصغر للدخيل : أنا لا أصدّقك

تتهدّد الأخت البكر بقوة وتقول : نحن نموت بعد أن نكون قد عشنا وقتا طويلا .

تتفجر الأخت الكبرى باكية وتخبط الأرض بقدمها . يتناول الدخيل



طعامه. تنهض الأخت الوسطى، وبعد أن تترك كتابها جانبا، تمشي بخطى مدروسة، فتقترب من الدخيل، فتحيطه بذراعيها، ثم تضمه، دون أن تنتظر إليه، ثم تعود إلى مكانها، فتستعيد كتابها. لا يقوم الدخيل بأي حركة.

تقول الأخت البكر وكأنها تحدث نفسها (بصوت باك): نحن نشغل رأسنا لكي نعرف ما كان يتوجب علينا فعله أو عدم فعله ومن المستحيل الاستباق وليس للمرء أن يلوم غير نفسه أما تلك الحلقة من الأفكار الجهنمية (أتساءل إذا كانت العناية الإلهية قائمة) فكان عليّ ذات يوم أن أتخلّى عن شعوري بالفخر.

بعد أن نام الدخيل، بين لقمة وأخرى، لوقت قصير، استيقظ فأطلق صرخة. في حين لم يردّ الآخرون.

يسأل الدخيل، هل تكلمت أثناء نومي.
لا يجيب الآخرون.

يقول الدخيل بصوت قوي وواضح:

لو دخل أحد إلى رأسي لوجد جروحا هائلة. وانطلق في الحديث. فقال أيضا: رأيت العدو الجبار (رأيت من حيث أتيت) والعدو الجبار متعطش للدماء.

الكل في حالة ذهول. الأخت البكر تحدّق فيه.

الأخت الوسطى تنتحب، وتقول وسط الدموع، كأنها تحدّث نفسها: ما كان ينبغي وضعه في السجن.

في وسعها تكرار ذلك مرارا. تفتح الأخت الوسطى فاها كأنها على وشك أن تتكلم لكنها لا تتبس ببنت شفة.

وحده الأخ الأصغر، الذي ظل هادئا، يقول: وهكذا فقد صرت من أصحاب السوابق، يا عزيزي.

فيقول الدخيل : اخرس.

فترة تردد. الدخيل يواصل تناول طعامه.

وتثور نائرة الأخ الأصغر بدوره. فيقول: مثقبان معدنيان اخترقا عيني ثم يبكي الأخ الأصغر قليلا. الأخت الكبرى تضحك وتقفز. يقول الأخ الأصغر أيضا: فترات بعد الظهر بحالها والحزن ينهشني، ويضيف: فترات بعد الظهر بحالها.

فترة تردد. الأخت الكبرى تبكي وتصفق يدا بيد.

يترك الدخيل طعامه، ويتقدم من الأخ الأصغر بخطى موزونة، وببطء، فيحتويه بين ذراعيه، ويلافقه قليلا: لست عالي الهمّة أنا مسرور لخروجي من السجن يترك الأخ الأصغر. يمضي مترددا. يقول أيضا: كم تتمّ وجوهكم على العطف والعذوبة ثم يواصل التحرك مترددا. يأتي إلى أمام النافذة. ينظر عبر النافذة. يقول: إيه ما أجمل حقول الذرة ينظر إليه الآخرون مبهوتين. يقول الدخيل أيضا: يقترب رجل يرتدي معطفا من المطاط الأسود.

تطلق الأخت الوسطى صرخة مخنوقة وتمضي فتقفل باب البيت بالمفتاح مرتين. يُسمَع طرق على الباب أو رنين جرس. الجميع في حالة انبهار. يُسمَع طرق على الباب أو رنين جرس أيضا. هنالك طرطقة. وهم جامدون كالنيام.



يبتعد الرجل في الخارج. يقول الدخيل: أنا حرّ الآن ويسعني أن أقول ما يلي. يتوقّف ثم يواصل: حسبي أن أعرف أنكم في متناول صوتي يبتسم له الجميع. تصفق الأخت الكبرى كفا بكفّ وتقفز. تضحك الأخت البكر قليلا. يصفّق الأخ الصغر بالتوافق مع الأخت الكبرى. ومجددا يتولاهم الجمود، كأنهم نيام، والدخيل معهم. ويُسَمَّع طرق على الباب مجددا. وهم على الحال نفسها، كأنهم نيام.

يُسَمَّع صوت الرجل ذي الشال صائحا:

افتحوا افتحوا يمرّ بعض الوقت. تم تدبّ فيهم الحياة مجددا. يتمطّون قليلا، والبعض يتتنح. يقفز الدخيل قفزات صغيرة وهو في مكانه، كأنه، إلى حد ما، ملاكم يتدرّب.

ثم يلکم الأخ الصغير الذي يقول: آخ

يغيّر الدخيل لهجته تغييرا تاما فيقول له: اعذرني لأنّي لا أضع قفازين لكنك كنت تخاف دائما القيام بأي حركة في العالم الفسيح ثم يتوجّه قائلا للآخرين: ليست لديكم من أحلام.

ويصفع الدخيل جبينه مرّات عديدة ويقول: لقد حطّموا حياتي.

يُسَمَّع في الخارج صوت الرجل ذي الشال صائحا: افتحوا افتحوا.

يسقط الدخيل بطوليه على الأرض. ليس من ردّة فعل لدى الآخرين. يحوّلون أنظارهم. ما يزال صوت الرجل ذي الشال مسموعا. ينهض الدخيل من سقطته، يدندن.

تقول الأخت الكبرى للدخيل: كم أنت تتألّم.

يضحك الدخيل قليلا. تقوم الأخت الكبرى بقفزات صغيرة في المكان.

تستيقظ الأخت البكر، التي قد أغفت قليلا، وتقول للدخيل: هيا بنا يا حبيبي.

تمدّ للدخيل ذراعيها. يتجاهل الدخيل الأخت البكر.

تتهي الأخت الوسطى قراءتها، فتتمطى في كل اتجاه، وتتوقف فتقول: يتولاني الشعور بأن أحدهم ينظر إليّ.

الواقع أنّ الرجل ذا الشال، الذي لا ريب في أنّه دخل من باب آخر، وكان مختبئا، يظهر فيقول: يا عصابة الخنازير ويضحك ضحكا زائدا عن الحد، ويقوم بدورات حول نفسه. وبغطة، يقول للدخيل ساخطا، من غير سبب ظاهر: وماذا عنك هل أنت على ما يرام.

فيقول له الدخيل: حذاؤك صغير جدا.

وينفجر الدخيل ضاحكا. ينظر الرجل ذو الشال إلى حذائه منذهلا.

يضيف الدخيل قائلا: قياسه ناقص من الأسفل على الأقل.

الأخت الكبرى شاردة الذهن. الأخت الوسطى تضحك ضحكا متكلّفا والأخت البكر تتعنج.

يقترّب الرجل ذو الشال من الدخيل ويقول: سوف تدرك أحداث الماضي مجددا.

تقول الأخت البكر، كأنّها تحدّث نفسها: الزمان قد صفح لتوّه

فيقول الرجل ذو الشال: آه أنا لا أصفح ثم يقول أيضا للدخيل: والآن ما قولك.

فيقول الدخيل (من خلال دموعه): فليكنّ الجميع عن معاملي كائنّي قدارة.



ويوجّه الدخيل لكمة مباشرة إلى فك الرجل ذي الشال الذي يسقط أرضاً، كأنّه صريع. ردّة فعل بين المجموعة. يستأنف الدخيل تناول الطعام والشراب. يُحدّث ضجّة نهم وهو يأكل ويشرب.

يعود الرجل ذو الشال إلى رشده، فينتصب قليلاً ويقول: يا مجرم يا مجرم.

ثم يسقط مجدّداً. يقترب الأخ الأصغر من الرجل ذي الشال ويقول له: دعه وشأنه ثم يوجّه إلى جسد الرجل ذي الشال ركلة أو ركلتين، ثم يذهب ليجلس فيتخذ وضعية فائقة التكلّف.

تقول الأخت الكبرى، كأنها تحدّث نفسها (يُسمّع صوّتها من خلال الدموع): إيه كفاكم صراعا.

وتقول الأخت الوسطى بلهجة مصالحة، وبصوت يشبه الأصوات التي يعتمها رجال السياسة: هيا بنا هيا بنا تذكروا أيام الصيف ونحن ناكل سلطة فواكه ثم تمسك بيديّ كل من الدخيل والأخ الأصغر وتقوم بدورة صغيرة وبطيئة. ثم تتوقف. وتتأبها نوبة سعال. ثم تقول: نتخيّل خطأ أنّ الأشخاص البدنيين ذوو سلطة. تضحك قليلاً ثم تضيف: لا بأس فأنا لست كذلك وأشعر بأنّ قدميّ ثابتتان على الأرض وبسلطة قوية وتتخذ وضعية معينة ثم تضيف أيضاً: وهذا ما يجعلني أدعوكم على الدوام لأن تكفّوا عن التصرف أمام ناظري كصغار الخنازير.

وتتوجّه الأخت الوسطى لتعين الرجل ذا الشال على النهوض ثم يغمغم الرجل ذو الشال بشيء كأنّه يقول: أما ذاك فسوف أصفّي حسابي معه.

فتقول الأخت الوسطى للرجل ذي الشال: انصرف من هنا.

يبدأ الرجل ذو الشال خروجاً مستعجلاً فتقول له الأخت الوسطى أيضاً:

اعلم أنك لم تقدّم لي أي نفع قط.

يخرج الرجل ذو الشال، وما إن يصير خارجا حتى يصيح مرّة أخرى: يا عصابة المجرمين.

تتحرك الأخت البكر في سريرها، تدفع الأغطية، محاولة النهوض. تتقدم الأخت الكبرى لمساعدتها.

تقوم الاثنتان بجولة صغيرة ثم تقول الأخت البكر: أتعلمين يا فرانسين أنني لم أقم بهذه الجولة الصحية الصغيرة منذ زمن طويل.

ثم تعودان إلى السرير. ويسود الهدوء.

يقول الدخيل بصوت قوي : يجب أن نناضل.

تعتري الآخرين حالة من الذهول. فيقول الدخيل أيضا: أعتقد أنني أمرّ بحالة كآبة.

يقوم بحركات ملاكم. فيوجّه لكلمات إلى أمامه. ثم يعود كلّ واحد إلى مكانه. الأخت البكر في السرير. تقف الأخت الكبرى أمام النافذة بحالة اضطراب وهي تبكي. تتناول الأخت الوسطى كتابا جديدا. يحافظ الأخ الأصغر وهو جالس على وضعيته المتكفّة. يسير الدخيل بخطى واسعة، فيجأر مزمجرا ثم يطلق صرخات، ثم يتناول ساطورا ويقطع يده اليمنى. فيغمض الجميع عيونهم.

باريس، آب ٢٠٠٢ - أكتوبر ٢٠٠٢.



الاسم الأصلي للمسرحية

أناتول فيلد

مسرحية للكاتب السويسري

Anatole Felde⁽¹⁾

D'Hervé Blutsch

ترجمة: د. منتجب صقر

مراجعة: أ. أحمد الويزي

،Hervé Blutsch، in Hervé Blutsch، Théâtre incomplet، Editions du Cardinal، Paris (١)

.١٩٩٧

- «اناتول فيلد»، مسرحية منشورة في الأعمال غير الكاملة للكاتب هيرفيه بلوتش، الجزء الأول، دار نشر الكاردينال،

باريس، ١٩٩٧.



المسرحية

تجري أحداث المسرحية في أحد المكاتب. في المشاهد التي تحمل عنوان «شهادة»، تجلس الشخصيات إلى مكتبها، وهي تتكلم في اتجاه الجمهور، بينما لا يضيء الخشبة غير مصباح عادي. أما في المشاهد الموسومة بعنوان «مكتب»، فالإضاءة هي إضاءة المكتب العادية. لا وجود لفواصل تعميم بين مشهد وآخر، إلا حين يشار إلى ذلك.

برولوغ

يجلس مونت و بوستو إلى مكتبهما، في حين يقف فيلد على مكتبه، وييده حقيقة، مقابل الجمهور.

شهادة

مونت : كنا ثلاثة زملاء في مكتب، يوحد بيننا العمل، وتجعلنا الحاجة متضامين. لا نتعارف بشكل جيد، غير أننا كنا نقضي كل يوم من أيام الأسبوع، مجتمعين مع بعضنا. يدعى الوجهان اللذان ظللت أرتبط بهما أثناء نهاراتي: السيد بوستو والسيد فيلد، بينما أدعى أنا: السيد مونت. وذات يوم، قال لنا السيد فيلد:

مكتب

بوستو ومونت في غمرة العمل.

فيلد : حان الوقت لترك هذا المكتب. (يلتفت نحو مونت).
سأرحل عمّا قريب.
مونت : أنا لا أصدقك.

شهادة

بوستو : كنا ثلاثة زملاء في مكتب، أرسينا حول مشروع العمل المشترك قواعد محبة صادقة، رغم التحفظ. كان السيد فيلد يلمّح دائماً بمشروع الرحيل، لكننا لم نكن نوافق على الرأي.

مكتب

بوستو و مونت في غمرة العمل.

فيلد : حان الوقت لرفع الأشرطة. (يلتفت نحو بوستو) عليّ ترككما.

بوستو : أنا لست موافقاً.

يعود إلى عمله. يتجه فيلد نحو الجمهور.

فيلد : كنا ثلاثة زملاء في مكتب، ثلاثة مساكين يقتلون أنفسهم في العمل. وكان الطقس في الخارج جميلاً، وكنا في شهر تموز، وحقيبتني جاهزة.

فيلد يقفز في الفراغ. يوقفه جبل كان ملفوفاً حول عنقه. إظلام. نهاية البرولوغ.



I

مكتب

يجلس بوستو ومونت إلى مكتبهما، وهما مصدومان، ينظران صوب جثة فيلد المتدلية أمام مكتبه، بينما بيده ما تزال ممسكة بالحقيبة. صمت طويل.

بوستو : هل تعتقد أنه مات؟

مونت : لا حياة بعد أن تتكسر فقرات الرقبة.

تمضي لحظات.

بوستو : عجباً!

مونت : قالها، ففعلها. هذا عمل أخرق، لكنه جميل.

بوستو : ينبغي العثور على شخص آخر، يا سيد مونت...

تسقط حقيبة فيلد على الأرض.

مونت : ...ونظافة المكان...

II

شهادة

مونت : كنا نقوم بترتيب المكتب مرتين في الأسبوع، كل حسب دوره.

بوستو : كنا نتقاسم الأدوار، لكل واحد منا أسبوع. كان الدور هذا الأسبوع على السيد فيلد.

III

مكتب

لا يزال مونت وبوستو يراقبان فيلد.

مونت : أمر الميت غريب.

بوستو : إنه لا يثرثر.

مونت : إنه لا يثرثر، إلا أنه يفصح. هل لاحظت كم هو
شاحب؟

بوستو : نعم.

مونت : يبدو عليه الاستياء. نفس الملمح الذي ظل يميّز
وجهه، خلال الأيام التعيسة...

بوستو : أجل.

مونت : سأذهب كي ألمسه.

بوستو : تلمسه؟ أتعني ما تقول؟

مونت : هو لن يعضني.

بوستو : لكن، وذاكرته؟

مونت : ليست له ذاكرة. ثم إنني لن أولمه، سألمسه، لأرى.

بوستو : سأأتي معك.

مونت : إذا أردت.

ينهض الاثنان، ويتجهان نحو فيلد بخطوات حذرة. بعد برهة من الزمن،



يلمس مونث الجثة.

بوستو : كيف وجدتها؟

مونث : باردة. (يعبث مونث بذراع الجثة عدة مرات). إنه أمر مسل، تتفد كل ما أطلبه منها. (يحرّك يد الجثة على شكل تحية، ثم يقول بصوت تغيّرت نبراته بشكل مقصود): صباح الخير. (يستعيد صوته العادي، ويوجه الكلام إلى بوستو): ألا تجد الأمر مسليا؟

بوستو : هل أستطيع أن أجرب؟

مونث : تفضل.

يقرب بوستو بدوره من جثة فيلد، يفحصها، ويلمسها بطرف الأصابع. ثم يقوم بعد ذلك بمصافحة الجثة من غير أي تردد، من دون أن يرفع نظراته عن وجهها.

بوستو : صباح الخير يا سيد فيلد. (يوجه الكلام لمونث) هذا صحيح، الأمر غريب حقا.

مونث : أليس كذلك؟ فلنفكها من الحبل.

يقومان بفك الجثة من الحبل، ويجلسانها على كرسي.

مونث (وقد احتفظ بالحبل في يده): يا له من حبل جيد. لم يكن لفيلد أن يفلت منه.

بوستو : قد يكون في مقدورنا قطعه إلى قطع صغيرة، نقدمها على شكل هدايا جالبة للحظ.

- مونت** : لنقطعه نصفين. عندها، سيحالفنا الحظ أكثر.
- بوستو** : فكرة رائعة جدا. سنحظى بالكثير من السعادة، ثم إن ذلك لأمر جيد أيضا.
- يقوم الاثنان بقطع الحبل نصفين، يأخذ كل منهما طرفا.
- مونت** : هل لاحظت أن السيد فيلد تخلى عن سمّت الاستياء الذي كان يميزه؟
- بوستو** : لا.
- مونت** : إذا، تفحص فيه بعناية. إنه هادئ تقريبا.
- بوستو** : أنت تفهم الهدوء بشكل غريب، هو لا يعبر عن أي شيء.
- مونت** : علينا أن نعيد له ابتسامته (يعيد له الابتسامة). ألا يبدو هكذا أفضل؟
- بوستو** : يبدو مرحا أكثر.
- مونت** : ولكي يبدو بسمت أكثر بشاشة، يتوجب علينا أن نلبسه ثيابا تنكريّة. لدي بعض الملابس القديمة في خزانتي الخاصة، وهي ملابس من شأنها أن تعطيه شكلا رائعا.
- بوستو** : ولكن لماذا تريد أن تلبسه ثيابا تنكريّة؟
- مونت** : ولم لا؟ لنتسلّى قليلا، لن نحظى كل يوم بمثل هذه الحظوة... ولا بهذا الحبل الجالب للحظ.



- بوستو : ولماذا تجد أن تتكره سيكون أمرا مسليا وطريفا؟
- مونت : لا أعرف... إنك تطرح أسئلة غريبة... أنا لا أعرف شيئا، إنما أجد هذا طريفا، وأنت؟
- بوستو : لدي نفس الإحساس.
- مونت : وإذن؟
- بوستو : ألا ترى أن هذا مثير للقلق؟
- مونت : ماذا؟
- بوستو : أن نجد ذلك طريفا.
- مونت : التكر؟
- بوستو : نعم.
- مونت : لا.
- بوستو : لم لا ؟
- مون : لأنك... تزعجني يا بوستو... إلى أين تريد أن تصل؟
- بوستو : لا لشيء... أنا أسألك فقط.
- مونت : لقد أفسدت علي رغبتي...
- بوستو : ما عدت تجد ذلك طريفا؟
- مونت : بلى. لكني لم أعد أرغب بالمرة، في ذلك. نحن نضيع الوقت، ونتحدث على نحو مفرط. سأعود إلى العمل.

يعود إلى مكتبه، يجلس، يفتح ملفاً، ويقرأه بانتباه.

بوستو : لا . فلنلبسه لباساً تتكريا .

مونت : فيما بعد .

بوستو : متى؟

مونت : فيما بعد .

IV

شهادة

- مونت : صار «فيما بعد» هو اليوم التالي . بالإضافة الى

الملابس القديمة، جلبنا أنا وبوستو، دون أن نتشاور

فيما بيننا، بعض الإكسسوارات، التي أضفت على

فيلد هيئة لم نعهدها فيه من قبل .

V

مكتب

جثة فيلد تتكرر في هيئة مهرج : قميص بمربعات، باروكة، أنف أحمر...

إلخ . يقف مونت و بوستو حولها .

مونت : ألا يبدو أفضل هكذا؟

بوستو : لم يعد يشبه ما كان عليه . لم يعد على نحو تقريبي،

ما كان عليه من قبل، أبداً . إن هذا ليس هو هو

بالكل . إنه شخص آخر .



- مونت : إنه فيلد آخر، لكنه نفسه دائما!
- بوستو : يبدو كمهرج جميل..
- مونت : أرى ذلك، أنا أيضا... اللباس يلائمه على نحو جيد.
علينا أن نرتب له دورا صغيرا من أدوار السيرك.
- بوستو : لكنه ميت، يا سيد مونت.
- مونت : أنا أعرف هذا جيدا. لكن، لو وُضِعَ هذان الحبلان
بهذه الكيفية (يمسك بالحبلين الجالبين للحظ،
ويربطهما حول ذراعي فيلد)، لأمكنني استخدامهما
كما لو أن هذه الجثة دموية متحركة. والآن، هذا
عرض قصير لتسليتك، يا سيد بوستو.
- بوستو : عرض من أجلي؟...
- مونت : يقدمه لك صديقاك العزيزان...
- بوستو : هذا لطف كبير منكما.
- مونت (رافعا يد فيلد، ومغبرا نبذة صوته): صباح الخير أيها الأطفال
الصفار!

VI

شهادة

- تتخلل شهادة بوستو خلفية صوتية خاصة بمسرح الدمى الموجه
للأطفال.
- بوستو : كان ذلك كالدمى التي عرفتھا في طفولتي. استعدت

تلك البساطة الصافية التي كنت أعتقد أنني فقدتها
إلى الأبد. جحظت عيناى، ودفعتنى الفرح للتصفيق
بحرارة. كنت أصرخ «المزيد! المزيد!». لم أكن
أريد من العرض أن يتوقف، وظللت أصرخ وأصرخ
«المزيد! المزيد!... أيتها الدمى!».

يلتفت بوستو من جديد نحو الدمية التي أخذت في التحرك، بعدما ظلت
ساكنة حتى تلك اللحظة، بفعل تحريك مونت لها. ثم ردد، وهو يصفق:
بوستو : المزيد... المزيد... المزيد أيتها الدمية!
يتم تخفيض كثافة الإضاءة، إلى غاية تخيير الظلام.

VII

شهادة

مونت : مرّت لحدّ الآن عدة أيام، ونحن نعبث بزميلنا السابق،
مغيّرين من دون توقف في السيناريوهات، وواضعين
عدّة مشاهد كوميدية، لكن رائحة غريبة بدأت تنتشر
في المكتب.

VIII

مكتب

يظهر فيلد بلباس تنكري. يحرك مونت وبوستو ذراعي فيلد، بمساعدة
الحبلين الجالبيين للحظ، ويجعلانه يكتب رسالة.



بوستو (يملي الرسالة بينما مونت يحرك يد فيلد): سيدي/سيدتي: نظرا لوعكة طفيفة عارضة، فإن السيد فيلد يعتذر عن حضور الاجتماع. وتفضلوا سيدي/سيدتي . بقبول فائق الاحترام.

يقومان بختم الرسالة، باستعمال يد فيلد . يحملها بوستو، ويعود إلى مكتبه. يرخي مونت الحبل الذي كان يمسك به فيلد . تهوي الجثة على المكتب.

مونت : ألا تعتقد أن علينا التوقف عن هذا الآن، مادام أن الجثة تفوح برائحة كريهة؟

بوستو : لا أستطيع يا سيد مونت. لسنا في أسبوع التنظيف الخاص بي.

مونت : وأنا أيضا لا أستطيع. إنه أسبوع السيد فيلد . (يسحب جثة فيلد ويجعلها تتكلم): هذا صحيح، إنه أسبوعي، لكني لا أشعر في قرارتي بالشجاعة اللازمة للقيام بذلك...

فجأة ينقطع أحد الحبلين اللذين يسندان الجثة. يعم صمت طويل.

مونت : حبلانا اهترأ، يجب أن نشترى غيرهما.

IX

شهادة

بوستو : كنت أنهض صباحا، وأذهب إلى العمل بقناعة تامة. وكنت أعود إلى بيتي في المساء، ثم أتناول العشاء،

وأنام، وأنا أعتقد بأنني سعيد . لم يكن لدي أي وعي
يشعرنني بالفراغ، الذي يملأ حياتي، إلى أن جاء اليوم
الذي أرشدنا فيه السيد فيلد إلى الطريق الصحيح،
وقد تمّ ذلك في صباح يوم جميل من أيام شهر تموز.
ما أيقظه فينا فيلد، لا يمكن لذهب الأرض كلها
أن يعوضه بالمرة. إن نورا أضاء في دواخلنا، وقوة
بناءة صارت تحركنا، مثل لعبة نارية ذات الألف لون،
فصار كل يوم لحظة ابتكار جديدة!...

مونت : في الحقيقة، لم نكن نرغب في التوقف. لقد كنا
نتسلى كثيرا. لم نأبه كثيرا للرائحة الكريهة، وإنما
اشترينا حبالا جديدة مزودة بنظام بكرات متطور
للفاية. وقد سمحت لنا بعض الاكتشافات بالإشراف
الحق، على عملية إخراج متقنة لعرض حقيقي ذي
جودة عالية.

كان مونت يكشف عن نظام البكرات، وهو يتلفظ بالجملة الأخيرة. سقط
الحبلان فوق الجثة.

بوستو : كنا في قمة عملنا الفني، عندما وصل...
حالة من الارتباك الغريب تهيمن على بوستو، الذي يثبت الحبلين، قصد
تحريك فيلد؛ بينما مونت يتابع حديثه.

مونت : كنا نعيد مشهدا، وضعه بوستو ليلة البارحة. كان
كل شيء يسير على ما يرام، بما في ذلك النص
والتشخيص... وفي تلك اللحظة بالذات، دخل



علينا ... بعد أن جذبته الرائحة التي كانت تنتشر أكثر فأكثر في الغرفة، والتي من المفروض أنها وصلت إلى بقية المكاتب الأخرى. دخل علينا في منتصف العرض، غير أننا لم نلاحظ وصوله. كان من المفترض في الحبلين الجالبيين للحظ أن يخبرانا بقدومه، لكننا كنا مندمجين في الدور الذي عكفنا على تشخيصه، إلى درجة أننا غفلنا عن هذه التفصيلة.

ذهب مونت للبحث عن قبعة ألصقت عليها بطاقة صغيرة، كتبت عليها لفظة «المدير»، ثم ليضعها على رأس الجثة، ويقول:

مونت : كانت الواقعية هي هوايتنا المتقنة. كانت ذلك النوع الذي نجد فيه، أنا وبوستو، نفسيّنا.

يضاء المكتب. يتكلم المدير عبر فم فيلد، الذي يحركه مونت وبوستو بواسطة الحبلين ونظام البكرات.

المدير/فيلد : لقد قتل السيد فيلد!

بوستو : هذا غير صحيح، لقد شنق نفسه بنفسه.

المدير/فيلد : أنتما وحشان، كيف استطعتما أن...!

مونت : لكننا لم نفعل شيئاً. هو انتحر بنفسه. هذا كل ما في الأمر!

المدير/فيلد : ساستدعي الشرطة!

- مونت (وهو يقطع اللعبة كي يوضح شيئاً ما للجمهور) يتجمع حشد غفير

من الناس أمام الباب، فرأينا وجوه زملائنا التي
أصبحت منسية اليوم، ممن ظل يعمل في المكاتب
المجاورة.

بوستو(يستأنف اللعبة) : كنا نلعب!

المدير/فيلد : هذا عمل قذرا! أنتما وحشان!

بوستو : ليس لحياتك معنى...!

يرخيان الحبلين، فتسقط جثة فيلد على الأرض. تعود الإضاءة الخاصة
بمشهد «الشهادة». يُجلس مونت وبوستو فيلد إلى مكتبه، و يجلسان إلى
مكاتبهما.

مونت : لم يفهم المدير شيئا. لم يفهم زملاءنا الآخرون شيئا.
لم تفهم الشرطة شيئا. لم يفهم أي أحد شيئا. لم يرد
أي أحد أن يفهم شيئا. لهذا السبب قاموا بطردنا.
لأنهم خافوا من الحقيقة، حقيقتنا، وكانوا يرتعشون
لمعرفة ما كان ينشئ قلوبنا. كانوا يختبئون خلف
الكلمات الرنانة، من قبيل: الأخلاق، العمل، الذاكرة،
المقدس، لا ينبغي العبث بهذه الأمور بالذات... لكن،
لأننا كنا من قبل مثلهم، فإننا نعلم أنا وبوستو...
نعلم بأنهم لم يكونوا إلا مجرد موتى، على قائمة
الانتظار.

بوستو : عدنا إلى بيتنا، كان العالم في الخارج يبدو عبثا، أجوف،
وفارغا، ودون طعم. لقد كان تفكيرنا مشغولا بفيلد، الذي
وضعه في نعش، ظل وحيدا هناك... في مكتبنا.

مونت : وبما أننا كنا مدفوعين معا بغريزة البقاء نفسها، فقد عدنا في نفس المساء إلى المكتب. قمنا بإفراغ النعش من محتواه، ووضعنا بدل ذلك كل وثائقنا ومستنداتنا. بعد ذلك، بقينا هناك مختبئين في المكتب، نحن الثلاثة.

بوستو : عندما وصل موظفو مصلحة الدفن، في صباح اليوم التالي، استغرب المدير من بقاء الرائحة في المكتب، أشدّ نفاذا مما كانت عليه من قبل، رغم عملية التعقيم الكامل التي خضع لها المكتب. وكنا أنا ومونت. نرتعش خوفا من أن يكتشف أمرنا...

مونت : لكنهم قرروا ببساطة إغلاق المكتب. حينها، استعدنا الأمل، للمرة الأولى.

بوستو : وحتى عندما سدّوا الباب بحائط، بقين نشعر بسكينة تامة، لا يشوبها أي قلق، ولا أي ندم، ولا أية مرارة. فرحة عارمة كانت لوحدها تملأ روحينا.

يسحب مونت أحد الحبلين اللذين كانا يشدان جثة فيلد. يرفع هذا الأخير رأسه، ويقول:

فيلد : إعتام.

يسود الظلام



الاسم الأصلي للمسرحية

Carthage, encore

Jean-Luc Agarc

قرطاج، مرة أخرى

جان لوك لاغارس

ترجمة د. منتجب صقر

المراجعة أ. أحمد الويزي



نشرت هذه المسرحية للمرة الأولى عام ١٩٧٩، على شكل نسخة مرقونة
بآلة كاتبة (تحت عدد: ١٠/٩)، من طرف هيئة لوتياتر أوفير (المسرح
المفتوح) بباريس. وسجلت ضمن تسجيلات إذاعة فرانس كولتور (فرنسا
الثقافية)، عام ١٩٧٩.

شخصيات المسرحية

« الراديو

« المرأة الأولى

« المرأة الثانية

« الرجل الأول

« الرجل الثاني



المسرحية

بداية الرسالة الموجهة إلى إليز.

الراديو... وبالإضافة إلى ذلك أيضا، الطقس جميل. العشب في موضع آخر ليس أكثر اخضرارا، ولا السماء أكثر زرقة. في حقول البلاستيك، ركض الأطفال الذي لا ينتهي، وهم ينتشون بسعادة كبيرة وإجبارية، ويدوسون أزهار البلاستيك الرومانسية بأقدامهم. وعلى الطريق الإسفلتي العجيب والرائع، شباب المستقبل البريء يصل بخطو سريع.

وبالإضافة إلى ذلك أيضا، الطقس جميل...

... ويستمر أعداء الوطن وأعداء السعادة الحقيقيون، وقد حلت بهم الذكرى الحزينة والمشدودة إلى عالم لم يتوقفوا عن الندم عليه، في الصّبح الذي يصرخ بشعارات ممّلة ورّتيبة، ترتبط بمطالبهم الخرقاء. لكن قوّة الآمال المشتركة الحيّة والمتسامية، تزرع ابتسامة الإيمان السعيدة على وجه المرء.

الخير مأمول التحقق دائما غدا، والغد مع ذلك ليس ببعيد جدا.

الغد، سيحلّ عما قريب.

وبالإضافة إلى ذلك أيضا، الطقس جميل...

... ويتعيّن على كل فرد أن يشعر. بعمله الدؤوب ولكن المثمر. بأنه مدعوم من طرف جهد عام، دعما قويا. وينبغي على أصدقاء الوطن والسعادة الشاملة الحقيقيين أن يدركوا بأن حالة الضرورة، لا تكمن في البحث عن الطمأنينة الفردية، وإنما في التحقيق العميق للمصير العام والعظيم. لا

أحد يمكنه أن يكتفي باستحضار ذكرى عالم تفسخ، أو بأمل مضحك في عالم مفترض يكون أفضل. العشب في موضع آخر ليس أكثر اخضراراً. العشب في موضع آخر، مثلما هو في كل موضع، ليس سوى كلمة. وبالإضافة إلى ذلك أيضاً، ودون أي جهد إضافي، الطقس جميل.

المرأة الأولى : ... وحين نشاء، نذهب إلى البحر.

المرأة الثانية : ... بالفعل، لا شك أن البحر سيكون جميلاً جداً في فصل الخريف، وفي الربيع، والصيف، والشتاء.

المرأة الأولى : ... وعلى البطاقات البريدية الموزعة، يرى المرء رمالا شقراء وغير مصطنعة بالكل، وفضلات بسيطة مما يترك بعد نزاهات يوم الأحد. وفي كل مكان، ثمة كرات وأطفال يلعبون مجتمعين.

المرأة الثانية : ... وسنسقل القطار، وربما الطائرة. وسنمضي بسرعة، بسرعة كبيرة، ودون توقف، نحو البحر الذي لا بد أن يكون جميلاً في فصل الخريف، وفي الربيع، والصيف، والشتاء.

المرأة الأولى : ... لا بد أنه لم يعد بعيداً جداً، ذلك البحر ذو الرائحة الجميلة، وذو الحركة الدائبة.

المرأة الثانية : ... في الصور التي تبثها الأخبار، نرى الناس يركضون. نعم، نعم، يركضون، ونراهم حتى يقفوا ويتصالبوا. ونرى أطفالاً يلعبون بالكرة، يلعبون بكل ما يمكن للمرء أن يتخيله. نرى أطفالاً تتدلى فوق



أعينهم بعض خصلات الشعر.

المرأة الأولى : ... لابد أن تكون جميلة جدا، تلك الخصلات التي تتدلى فوق وجوه الأطفال، الذين يركضون بشكل مجاني وبلا هدف، بينما الريح تدفعهم من الخلف.

الراديو : ... وفي كل مكان، وفي كل حين، تحمل العصفير الميكانيكية على جناح السرعة، الخبر المنتظر بلهفة عن أيام المستقبل السعيدة والمبرمجة. في الأخبار الأخيرة، لم يعد فصل الربيع، ذلك الفصل الرائع الذي يذوب فيه الجليد، لم يعد ببعيد. سيكون الانتظار قصيرا، وستفتح مرة أخرى، في المستقبل القريب، أكمام الورد البلاستيكية، للأفضل وللأسوأ على حد سواء. زد على ذلك، أن الطقس جميل منذ أيام، وكأن هذا دليل على قدوم الغد السار...

... مع قليل من العزم والإرادة، يمكن للمرء أن يصفي لعذوبة همس الرياح الدافئة، على رأس شجر الحور، الذي لا يطلب إلا أن ينثني. فمزيدا من الصبر، حتى يفوز كل واحد في الأخير، بحقه في المكافأة المستحقة.

المرأة الأولى : ... وسنذهب إلى البحر بلباس العطلة، الذي رسمت عليه زهور كثيرة.

المرأة الثانية : ... وسنشترى فساتين إسفنجية قديمة، تكون طويلة جدا، وتتناسب معنا بشكل جيد.

المرأة الأولى : ... وقبل الرحلة، سأشتري كرة، لعلها تفيد.

- المرأة الثانية : صحيح، لعلها قد تفيد .
برهة.
- المرأة الأولى : ومع ذلك، يقال إن البحر، مغطى هو أيضا، بموج دبق ولاصق.
- المرأة الثانية : ... كما في كل مرة، سيصل الموج الدبق واللاصق قبلنا .
- المرأة الأولى : ومع ذلك، ستواصل ذكرى الأطفال العدميين البعيدة ولركضهم المجاني، ترك آثار خطواتهم الرشيقه عليه .
- المرأة الثانية : ومهما يكن، سنذهب إلى البادية. الطائرات، والقطارات وحتى الدراجات الهوائية - مع قليل من الأمل، وكثير من الإرادة - يمكنها الذهاب إلى البادية في فصل الخريف، وفي الربيع، والصيف، والشتاء .
- الرجل الأول : ... وفي عيني تلك المرأة بالذات، يمكن أن نجد ما يُدعى علامة ربما . كانت تنظر إلى البعيد، كانت تنظر نحو الجدار المعتم، ودون أي إشارة، دون أي إشارة على الإطلاق، استدارات ورفعت ذراعها، وقالت: «لقد انتهى كل شيء بصفة نهائية، لم يعد هناك أي باص...».
- الرجل الثاني : لعل ذلك سيكون جميلا جدا .
- الرجل الأول : لقد كان جميلا جدا .



- الرجل الثاني : ورحلت.
- الرجل الأول : وظل الآخرون ينتظرون ذلك الباص، الذي لم يأت، ولن يأتي أبدا.
- الرجل الثاني : كان عليهم أن يتبعوها.
- الرجل الأول : نعم، كان علينا أن نتبعها، لكن الباص كان هناك. لم نكن واثقين من أنه لن يأتي، ولم يرغب أيٌّ منا في ترك مكانه ضمن الطابور.
- الرجل الثاني : ظل الناس ينتظرون، وهو لم يأت. بدأ الناس يدركون بأنه لن يأتي أبدا. البعض شرع يقول ذلك لمن لم يكن يرغب في معرفة هذا. وطوال أيام وأيام، وصباحات لا نوم فيها، بقي هؤلاء هناك، وكذلك أولئك الذين أرادوا إقناع الآخرين، لأن لا أحد . لا أحد بالمطلق. كان يرغب في ترك مكانه ضمن الطابور.
- المرأة الأولى : ... واعتبارا من ذلك اليوم بالذات، توقفت القطارات والطائرات والدراجات الهوائية وأجهزة التدفئة والمصاعد. ومع ذلك لا شيء، لا شيء تغير أبدا. لم يتحرك أحد، لأننا كنا نقول بأن يوما ما ربما ...
- الرجل الثاني : ... وما أتى الباص أبدا. ومع ذلك، كان هناك أناس ينتظرونه.
- المرأة الثانية : حضرت الحقائق.
- المرأة الأولى : ربما لم يكن عليك أن تفعل ذلك.

- المرأة الثانية : ولماذا؟
- المرأة الأولى : لأن ذلك برأيي، مضيعة للوقت.
- الرجل الأول : أنا واثق من أنها وضعت كرة ما في حقيبتها.
- الرجل الثاني : كرة متعددة الألوان، كي تلعب بها.
- المرأة الأولى : بالإضافة إلى الكرة، أخذت معها فساتين شمسية، وربما أحذية رياضية.
- الرجل الثاني : وربما ستستقل القطار...
- الرجل الأول : أو ربما الطائرة التي تمضي بسرعة، وبلا توقف.
- المرأة الثانية : ... حضرت الحقائق وسوف نذهب إلى البحر قريباً.
- المرأة الأولى : البحر المغطى بموج دبق ومجمّد، وتتبعث منه رائحة كريهة.
- الرجل الثاني : ما أجمل العطلة التي ستقضونها!
- الرجل الأول : ما أجمل العطلة التي سيقضونها!
- المرأة الثانية : .. حضرت الحقائق، وسوف نذهب إلى البحر قريباً، قبل أن تلتئم. بالطبع. الثلثة مرة أخرى، بشكل كلي.
- برهة.

حضرت الحقائق، وسنذهب إلى البحر. سأصطحب معي. بالفعل. كرة



متعددة الألوان، كي نلعب بها على الشاطئ؛ وبالطائرة أو القطار أو الدراجة الهوائية سوف نصل إلى هناك بسرعة كبيرة، وسوف نأكل أصداف البحر وسلطة خضراء.

الرجل الأول : هل التأمت الثلثة؟

المرأة الثانية : حضرت الحقائق وصندوقا كذلك. وبالكرة سنلعب دون توقف. سنركض مرات ومرات.. وكذلك مرات ومرات خلف الريح، لأن هناك ريحا على شاطئ البحر، ونحن بالتأكيد نراها من خلال صور الأخبار...

المرأة الأولى : لماذا قلت أن الثلثة قد التأمت؟

المرأة الثانية : أنا لم أقل أن الثلثة كانت قد التأمت، قلت أنها التأمت مرة أخرى.

المرأة الأولى : التأمت مرة أخرى؟

المرأة الثانية : أوه! هدوءا، هدوءا. مازال هناك متسع من الوقت حتى هذا المساء.

المرأة الأولى : لكن لماذا؟

المرأة الثانية : ومن أدراني أنا؟ ربما لأن ذلك رمل، والرمل ينزلق بسبب الاهتزاز... حضرت الحقائق وسنذهب قريبا...

الرجل الأول : لن ترحلي أبدا. يجب منع الثلثة من...

المرأة الثانية : لن تمنعي شيئاً أبداً، ولا حتى فتحة ما من الالتئام مرة أخرى. لن تمنعي على الخصوص ثلثة ما من الالتئام مرة أخرى.

الرجل الأول : ولكن، ماذا لو بدأ الكل في...

المرأة الثانية : طبعاً، لو أن الكل، أربعتاً، انخرط في ذلك.

المرأة الأولى : كنّا سنمنع الرمل من الانزلاق.

المرأة الثانية : وهل كنّا سنمنع الماء من التسرّب ربما، والعشب. ذلك القليل من العشب المتبقّي لنا كي يصفرّ. من التعفّن؟

الراديو : ... هاهو الزمن المبارك... الزمن المبارك، حيث يكون كل شيء على ما يرام. بالطبع، سننوءة ميكانيكية واحدة لا تصنع الربيع، لكن على طريق الإسفلت الواسع، يمكننا أن نستشعر الاندفاع غير المحسوسة لوردة الخشخاش، التي تلتهم قشرة الأرض الكثيفة من الداخل.

ستظهر عما قريب، وستتفتح في مواجهة الضوء الإلهي للحاضنات النباتية الإلكترونية. وانطلاقاً من هذه الولادة غير المؤلمة، ولكن المنتظرة كثيراً، ستخلق نحو القمم السماوية، ونحو النظرات الآسرة لرسالة الفرح، التي يطالب بها كل واحد.

... إنّ عدو الشعب الحقيقي، وقد خسر بفعل الحسرات المسيخة لزمن كان من الممكن فيه لكمّ هائل من نثار العشب أن يكون عاملاً للطمأنينة،



بشكل عبثي؛ قد بدا وكأنه يسخر من آمال الشعب. إنه مخطئ، ويؤدي نفسه، وهو يريد بأي ثمن أن ينشر الضجة المشينة للمصائب المروعة، لكنها لحسن الحظ مستحيلة وغير معقولة.

... إذا كان التدمير المؤقت لجزء صغير من وجودنا قد ترك للأسف بعض الآثار، التي ما تزال قائمة في الأذهان وعلى الأنقاض، فلا يجب على أي أحد أن ينسى الأمر الذي يحدث على الإيمان بكل وضد التجديد الثابت. لا يجب لنسر الكراهية واليأس أبدا، أن يجرؤ على التحليق حول ماضينا الحبيب، الذي لا يثير الشفقة وحدها، وإنما الفخر كذلك. وإلى أن تتحقق السعادة شيئا فشيئا، فإن الطقس جميل فوق الآثار الصخرية وفي القلوب المتحمسة...

المرأة الثانية : بالتأكيد، أنا لا أشعر بالنعاس.

الرجل الأول : لا أحد يشعر بالنعاس.

المرأة الأولى : «يجب، يجب»، هي دائما كلمتك المفضلة!

الرجل الثاني : معها حق، يجب أن نتكلم عنه كثيرا.

الرجل الأول : الأجدر بنا أن نعرف ما إذا كان بإمكاننا منع الثلثة من الالتئام مرة أخرى.

الرجل الثاني : لا أحد يستطيع فعل ذلك.

المرأة الأولى : بلى، أنا أستطيع!

المرأة الثانية : الثلثة! إنها عالية جدا عنا. تصوروا أننا صعدنا فوق بعضنا البعض، في محاولة منا للوصول إلى ذلك الثقب التافه بأعلى الكاتدرائية، إلا أنه بقي بعيد

المنال، مثل قنب جميع الكاتدراتاثيات.

برهة.

... ثم حتى لو حاولنا، بقليل من الأمل وبكثير من النوايا الحسنة، مثلما قال ... فمن سيكون في الأسفل، ومن سيكون أعلى؟ بالنسبة إلي أنا، أريد أن أكون بالطبع في الأعلى، مثل كل واحد منكم. فمن يرغب في أن يكون في الأسفل، ليحمل الآخرين على منكبيه المتعبين، ويجازف برؤية آخر واحد منا يخرج، ولا يعود أبدا؟

المرأة الأولى : لا يتعلق الأمر بالخروج، وإنما يجب منع الرمل من التسرب فحسب.

المرأة الثانية : لكني بالطبع، فهمت جيدا .

أنتم لو افترضنا أنكم بلغت أعلى هذا البناء التافه، إلى المكان الأعلى كثيرا، فلن يتبقى لكم . وأنا أكرر ما فهمته . سوى تحقيق رغبة واحدة: منع الرمل من التسرب؛ وعندما ينتهي الأمر، لأنكم بالطبع ستتجحون في هذه المهمة، سوف تنزلون من جديد والبسمة على شفاهكم. هذا مؤكد، بالطبع. لكن، هل ستدعوني أنا كي أصعد إلى هناك؟

الرجل الأول : إنما من مصلحتنا أن نمنع ذلك الرمل من التسرب...

المرأة الثانية : لماذا؟

الرجل الأول : لأن تلك التلثة عندما تلتصق، لن يكون هناك أي منفذ آخر، بالكل...

المرأة الثانية : وهل تحسب أنه منفذ؟ لا، إنه ليس منفذا، إنه ثقب



في سقف الكاتدرائية، ثقب في الرأس، نوع من الهوس. هل نحن متأكدون من وجود ذلك الثقب؟ وماذا لو أنه كان انعكاسا لظل صغير وظريف، ينظر إلينا في نوع من الغرام؟

المرأة الثانية : اصمتي، إنه منفذ!

الرجل الأول : إنه «المنفذ»!

المرأة الثانية : إلى أين يفضي ذلك المنفذ؟ منفذ نحو الأوتسترد الذي يهتز، أو ربما نحو البحر، نحو البادية، وإلى أي مكان. منفذ نحو كاتدرائية أخرى، بالكاد هي أعلى، بالكاد هي أجمل، لها ثقب، ثقب في السقيفة، في الرأس...

المرأة الأولى : اخرسوا. هناك في الأعلى شمس، هناك ريح وأطفال بخصلات شعر...

المرأة الثانية : معك حق، حان وقت تحضير الحقائق والأمتعة. سنطوي ثيابنا الإسفنجية بعناية، سنطوي الشورتات، والقبعات، والنظارات الشمسية، وربما الأحذية الرياضية التي ما تزال تجاري الموضة. وسنهيئ أيضا سلال السّوحر للنزهة، مع بعض الأرز والتونة والكرز وبعض الزهور، التي سنغرزها بين الشعر.

المرأة الأولى : سنحمل كل شيء على الدراجات الهوائية، وسنقودها بسرعة نحو البحر، الذي لا يمكن أن يكون بعيدا. ستورّد الخدود بفعل الهواء الطلق، وسنضحك دون

توقف، ونحن نروي حكايات الزمن الجميل، الذي
ولّى...

المرأة الثانية : ... وسيكون أمامنا للأبد، طريق به العشب في
المنتصف، يصل بنا إلى البحر، بل وحتى إلى أبعد
من ذلك، وسندوس على دؤاسة الدراجات الهوائية
بلا مبرر، ودون أي هدف.

الرجل الأول : ... سنلبس بناطيل من قماش ناصع، وقبعات من
القش، وحملات البنطال.

المرأة الأولى : وفي أسفل الحقيبة، بين فستانين من الإسفنج، سنضع
كرة مزركشة اللون، وسيكون بمقدورنا الركض.

الرجل الثاني : وفي صباح من الصباحات، سنمارس الحبّ.
برهة.

المرأة الثانية : من أعلى الكاتدرائية، هناك رمل كما في ساعة
الرمل.

المرأة الأولى : إنها غلطتك.

المرأة الثانية : الأنبي أخبرتك بذلك؟ كنا قد انطلقنا باكرا كي
نتخلص من هذا الثقب. كان بمقدورنا أن نراه لبعض
الوقت أيضا، الوقت الكافي لاكتشاف ثقب آخر،
أعلى قليلا من هذا، وغير ظاهر للعيان ربما، لكن
دون المخاطرة برؤيته يختفي تحت الرمل.

الرجل الثاني : ... وبعدها، في مكان آخر، ليس ببعيد مع ذلك،



ستكون هناك متاحف ومعابد، وسنكون من جديد في العمق، غير كثيري العدد للصعود، وغير متشجعين للنزول مرة أخرى.

الرجل الأول :

... أنا في كل الأحوال، غير معني بذلك.

المرأة الأولى :

هذا حل. ثم إننا على أي حال، لا يمكننا كما قلت، فعل أي شيء مهم آخر.

المرأة الثانية :

أحلم مع ذلك بليل، أستطيع فيه النوم.

الرجل الثاني :

أنا أيضا، ليل دون أحلام، دون امرأة سوداء، ودون خفافيش.

المرأة الثانية :

حضرت الحقائق والأمتعة وأثواب الإسفنج. والكرة، بالطبع. وسنتمكن، إذا أسرعنا، أن نستقل القطار الذي ينطلق خلال المنتصف. إنه قطار مكيف الهواء، وبمقاعد مريحة. وإضافة إلى ذلك، للمضيئة صوت عذب وشهي، وهو ما لا يزعج.

الرجل الأول :

ومرة أخرى سننطلق راكبين، مثل عاداتنا دائما، دراجاتنا الهوائية.

الرجل الثاني :

ستدفعنا الريح من الخلف، وستطير خصائل شعرنا وبقايا طعام النزهة.

المرأة الأولى :

... وعندما سنصل إلى المحطة، سيتأخر القطار.

المرأة الثانية :

حضرت الحقائق. سنشحنها في الباص المتجه صوب المحطة، وسيكون من الممكن لكل واحد أن

يشتري كتابا من بهو المحطة المبلط، الذي يشبه من
الداخل محلا لبيع السمك.

المرأة الأولى

سيكون هناك طابور طويل أمام الشباك، وسينطلق
القطار، ولن نتمكن من الصعود فيه، وسنبقى على
الرصيف. سنبقى هناك أياما وأياما. أذرعنا تهتز،
والمندبل يتحرك في اليد اليمنى، وسيتوجب علينا
شحن الحقائب في الباص، وسيكون الباص مكتظا،
وسيحل الظلام، وسيكون علينا أن نعود إلى البيت
منذ وقت، و...

المرأة الثانية

سأشتري رواية في موضوع الحب، تكون بطلاتها
حنونات ورقاقات بشعر أشقر، ويكون الأبطال
مفتولي العضلات.

الرجل الأول

في الباص، سيكون هناك أناس يحتلون جميع
المقاعد، وأماكن وضع الحقائب، والممرات،
والمراحيض، بل ويحتلون الأرضية أيضا، ويجلسون
مباشرة فوق الحديد والموكيت الوسخ.

الرجل الثاني

لن يكون بمستطاعنا وضع الحقائب في المقصورة،
بدا. الأبواب ضيقة جدا، وسيمنعنا الناس من
الصعود. سندفعهم، ونسحبهم، وسنلهث بفعل ذلك،
ولا أحد سيساعدنا.

المرأة الأولى

لا أحد يساعد أحدا. هذا أمر بديهي ومعروف.

الرجل الأول

بما أنه لن يكون هناك إلا قطار واحد، فإن الجميع



سيرغب على كل حال، في أن يستقله.

المرأة الأولى : سيحمل الناس حقائب ضخمة وثقيلة جداً، وفي الحقائب ستكون هناك حقائب أخرى وأشياء عديدة لا فائدة منها، بل تافهة. حتماً، الناس أغبياء وغير منظمين.

الرجل الأول : كل واحد بالطبع، سيسعى ليكون الأول في الطابور. وعليه، يكون من اللازم على المرء انتظار لحظة حصوله على بطاقة السفر، وعلى رقمه، ومكانه، ودوره في التردد على المراحيض، ومقعده في اتجاه سير القطار.

وبالأخص، وهذه أهم نقطة، يجب على المرء أن ينتبه كالعادة، كي لا يتعرض للسرقة.

الرجل الثاني : ... وسينتهي الموضوع حتماً بمشاجرات، تستعمل فيها قطع الزجاج والحصى، التي تصيب العيون والأنوف. وعلى كل حال، سينطلق القطار لوحده، دون ركاب.

المرأة الثانية : في القطار، في المقصورة، سيكون ثمة مكيف للهواء، وسيكون بمستطاعنا أن ننام وأن نقرأ، أن نقرأ وأن ننام. وسيجلس في المكان المقابل لي رجل لا بأس به، سيبتسم لي ربما، وسيقوم في أفضل الحالات بحركات مخلة للأداب. سيسألني إذا كان في مستطاعه التدخين، لكنني سأجيبه بـ «لا»، كي

أبين له أن لي شخصية قوية. سأقرأ رواية عن الحب أو المغامرات، حتى ولو تشابه هذان الموضوعان. وعندما نصل إلى البحر، سيحمل ذلك الرجل حقيبتني، لأنه سيذهب كذلك إلى البحر، مثل كل الناس. سيقتح عليّ المرافقة إلى الفندق. سأقبل، وسأتركه يفعل، وبعد ذلك سأقول: «لا»، كي أبين له أنني لا أتناقض مع نفسي.

الرجل الثاني :

ستجلس في المقعد المقابل لي امرأة جميلة جداً، بشوارب وعينين ملونتين. ستفوح منها رائحة شذية، وستلبس حذاءً أخضر. ستذهب إلى البحر مثل كل الناس، وسأحمل عنها الحقيبة. ستذهب إلى الفندق، وفي اليوم التالي سنجمع الصدف النادر.

المرأة الأولى :

سنأكل في المطعم سلطة خضراء، في صحن كبيرة مجلوة بشكل جيد، وشبه نظيفة. سيكون النادل بشعاً جداً، أجنبياً وعجوزاً جداً، وسوف نسخر منه، ونعمل له بعض المقالب. سنزلقه بأرجلنا، ونضربه أسفل البطن، وكي تنتهي من الأمر، لأنه يجب أن تنتهي من الأمر، سنصبق في عينيه، اللتين سيزرق لونهما، وتبدوان حزنتين.

الرجل الأول :

في القطار، سيكون هناك مراقب تذاكر ذو لحية، يضع على عينه اليمنى عصابة. سيطلب منا بطاقتنا بلغة لن نتمكن من فهمها على الفور، وسنكون قد



أضعنا بطاقتنا، أو سرقت منا.

- المرأة الأولى : ستسرق منا. الناس نصابون ومحتالون للغاية.
- الرجل الثاني : سيستغل أحد هؤلاء الخنازير فرصة الشجار.
- المرأة الثانية : وسيجبرنا ذلك المراقب الأخرق ذو الرائحة الكريهة، على النزول من القطار.
- المرأة الأولى : لا يجب أن ننسى الحقائق الموضوعة في أماكنها بالشبابك.
- الرجل الأول : وسيساعدنا الناس.
- الرجل الثاني : سيكونون سعداء جدا، لأننا سنترك مكانا شاغرا وراءنا.
- الراديو : ...ومن كل مكان، ينساب سكر الرحلات الذهنية العذب. وفي كل مكان، تحلق الأحلام الأشد مثالية في السماء عاليا، وستتحقق الطمأنينة العامة في وقت قصير. وحين تكون الطبقة السميكة لأنقاض الأمس قد تركت المكان شاغرا للإبداع المجدد، فإن الإنسان، وقد اندهش بفعل السعادة المفاجأة، سيتمكن من الابتسام ملء شذقيه، وهو يتلذذ بالمتعة الإيجابية التي صار يستحقها، الى أقصى حد. ودون الحاجة الى شرح ذلك، ولأجل سيدوم الى غاية غير مسماة، الطقس سيظل جميلا.
- المرأة الأولى : بالطبع، من الغباء أن يندب المرء حظه.

- الرجل الأول : من الغباء دائما أن يندب المرء حظه.
- المرأة الثانية : أرى، إن لم تخفي الذاكرة، أن ذلك من صلب المذهب.
- الرجل الأول : معك الحق تماما. ذلك من صلب المذهب.
- الرجل الثاني : ليس من صلب المذهب؟
- الرجل الأول : لا يمكننا بالفعل، أن نتساءل، بشأن ذلك. لا ينقص المذهب غير نقد جيد.
- المرأة الأولى : ولماذا لا تتقصه وصفات من المطبخ؟
- الرجل الأول : كنا نقول منذ قليل إذا، بأن من الغباء أن يندب المرء حظه.
- المرأة الأولى : كنت أقول بالفعل، بأن من الغباء أن يندب المرء حظه، وأعتقد أنني على حق في التأكيد على ذلك.
- المرأة الثانية : إن الوقت ليقتل.
- الرجل الثاني : إنه يقتل الناس أحيانا.
- الرجل الأول : يمكننا التحدث كذلك، بين لحظتي شرود من لحظات شرب فتاجين الشاي، عن الماضي الجميل.
- المرأة الأولى : بالفعل، يمكن أن يكون ذلك مثل جميع المرات، أمرا مفرحا للغاية.
- المرأة الثانية : هل تذكرين ذلك القط الذي هوى ذات يوم، من حيث لا يعلم أحد؟



- الرجل الثاني : لقد سقط من أعلى، بكل غباء.
- المرأة الثانية : وذلك ما يدفعنا مرة أخرى، الى أن نثبت بأن ثمة في الأعلى...
- المرأة الأولى : ذلك ما يثبت بأن قطا كان في الأعلى، ولم يعد موجودا هناك...
- المرأة الثانية : في حديقتي، كان هناك قط. كان ذلك القط غريبا بشكل كامل، لكنه كان يبدو بمظهر متعال جدا، وعلى رأسه قبعة صفراء وبالقرب من منخرينه شعرات تشبه أعواد البقدونس، وهو ما لم نكن معه نستطيع سوى أن نكنّ الكثير من الحب له.
- كان ذلك القط مهذبا جدا، فإذا به يختفي في أوائل...
- المرأة الأولى : اختفى بالطبع، في حديقة!
- الرجل الثاني : يا لها من فكرة بلهاء، تلك التي تجعل المرء يترك قطا ما في حديقة!
- الرجل الأول : إنها بالفعل فكرة غبية! ألم يكن لك إلا هذا؟
- المرأة الأولى : طبعاً! وتعتني به كل صباح، كما أن حديقته كذلك هي مثلها مثيرة للضحك!
- الرجل الثاني : كان فيها ملفوف وجزر. وكان ذلك من الغباء بما كان! وكان ذلك القط البريء براءة القطط، لا يشك في أي شيء.

- الرجل الأول : يا لذلك الحيوان المسكين! إنه لجدير بالشفقة!
- المرأة الثانية : هل تعلمون أنني أكرهكم؟
- المرأة الأولى : منذ مدة، ما عاد هذا بالكل يعني.
- الرجل الأول : إنها تقول ذلك كي تخيفنا.
- الرجل الثاني : الحاصل أنها بلهاء وبلا عقل.
- المرأة الثانية : ...ماذا لو تحدثنا مرة أخرى عن تلك الثلثة الشهيرة؟
- المرأة الأولى : ماذا لو سخرنا كليّة من تلك الثلثة؟
- الرجل الأول : لن نشعر بأننا افتقدناها.
- الرجل الثاني : يكفي القول بأنها ما تزال موجودة.
- المرأة الأولى : بالفعل، يبدو ذلك بسيطاً جداً، وهذا يجعلنا في مأمن من الأعداء.
- الرجل الأول : هذا يحل مشكلة القسوة فيما يخص تلك الثلثة.
- المرأة الثانية : ...وقد حضرت حقائبي، وسأذهب غدا بمفردي.
- المرأة الأولى : لا تتسي كرتك.
- المرأة الثانية : وفساتيني الأسفنجية، بطبيعة الحال.
- الرجل الثاني : هل ستستقلين القطار، أم الطائرة، أم الدراجة الهوائية ربما؟
- الرجل الأول : قبل أن تسافري، نامي قليلا.



- المرأة الأولى : ليس هناك بالفعل، ما هو أجمل من النوم لليلة كاملة، نوما جيدا وخاليا من الأحلام، ومن رؤية منظر الأفاعي والسالام التي لا درابزين لها.
- المرأة الثانية : سأركب الباص المتجه نحو المحطة، ومن ثمة سأستقل القطار. سيكون مقعدي باتجاه سير القطار...
- المرأة الأولى : من المستحسن بالفعل، أن يختار المرء مقعدا يكون في اتجاه سير القطار. سيتلقى الريح بوجهه، وليس في أسفل الظهر، وهي المنطقة التي تتضرر بسهولة.
- الرجل الثاني : سيقبّل ألم البطن بشكل كبير، إذا جلس المرء باتجاه سير القطار.
- الرجل الأول : وسيجلس رجل ما، في المقعد المقابل لنا.
- المرأة الثانية : رجل ذو شوارب وحمرة على الشفاه، كملك شاب ومبتسم.
- الرجل الثاني : سيدخن، ويقرأ الجريدة في مقعده.
- المرأة الأولى : وسيحمل حقيبته، بطبيعة الحال.
- الرجل الثاني : الرجال مهذبون كثيرا.
- برهة.
- المرأة الثانية : كنت أسكن في بيت وردي له شبابيك خضراء، بإطار

مدهون بالأبيض، وقفص حديدي من الخارج.

المرأة الأولى : لا بد أن يكون ذلك في غاية الجمال.

المرأة الثانية : وعلى السقف، كتبت أقوال وحكم مستمدة من المذهب، مهمة جدا وغير مفهومة بالكل، كانت تقلق الطيارين، وتضحكهم، وتجعلهم أحيانا يسقطون. كان عندنا صالون إمبراطوري، وسيارة بيك أب، وكراسي وردية اللون صُنعت من الفولاذ الذي لا يصدأ.

المرأة الأولى : لا بد أن يكون ذلك في غاية الجمال.

المرأة الثانية : كان لي أب وأم وإخوة وأخوات بعدد كاف. أبي كان يشغل على قدم وساق كل حين، ولفائدة الأجيال القادمة، وأمي كانت تخطط السراويل. وكانت السماء تمطر أحيانا وسط السّاحة، التي توّد حينها لو أنها تصير شبيهة بحديقة عجيبة وكثيرة الأسماك، أو بمسبح ممتلئ بالقدر الكافي.

المرأة الأولى : لا بد أن يكون ذلك في غاية الجمال.

الرجل الأول : كان أبي، أنا، يصنع السكاكين في الغابة، و...

المرأة الثانية : وفي يوم الأحد، حين لا يكون ثمة شغل، كنا نذهب جميعا إلى المطعم، أو إلى بيت جدتي التي تفوح منها رائحة كريهة، لكنها كانت دميعة ولطيفة. كنا نأكل الفاصوليا الخضراء اللذيذة في صحون كانت بالطبع كذلك، شبه نظيفة.



الرجل الأول : كان أبي يعشق عمله، مثل جميع الآباء، و...

المرأة الثانية : كانت جدتي تضحك لوحدها. كانت تحيك الصوف

طوال الوقت، حتى وهي تأكل، وكانت تتبأ لفائدة

الناس الذين يزورونها، بالاعتماد على لعبة الورق.

كانت تروي لنا قصص حب شهواني، بطلاتها

شقراوات للغاية، وذوات بشرة بيضاء، وأبطالها

مفتولو العضلات، وشرفاء دائما.

برهة.

لماذا أكلتم ذلك القط؟

المرأة الأولى : لماذا أكلنا ذلك القط؟

المرأة الثانية : معكم حق. بما أن السؤال قد تمّ تقديمه بهذه

الطريقة، فإنه لم يعد بالكل مطروحا.

برهة.

مات جدي بسبب الشيخوخة المبكرة، منذ ستين أو سبعين عاما مضت،

ولم تتزوج جدتي من جديد بعد موته أبدا، لكنها كانت تقرّ بأن الفرص لم

تكن في الغالب تتقصها. وكانت كل يوم سبت، تصقل جسمها، وتلمّع الأواني

النحاسية والبرواز الذي يضمّ صورة زوجها المتوفى.

برهة.

ومع ذلك، من الملفت للانتباه إن شئتم، أننا ما تساءلنا من أين أتى ذلك

القط.

- الرجل الأول : نحن تساءلنا عن ذلك، بالطبع.
- الرجل الثاني : أنا أريد أن أقول "سوية".
- المرأة الأولى : أنا بحثت عن ذلك.
- المرأة الثانية : كل الناس بحثت. لكن كان بمقدورنا أن نفعل ذلك سوية...
- الرجل الثاني : آه! بالطبع، كان بمقدورنا أن نفعل ذلك سوية...
- المرأة الأولى : ربما كان الأمر سيكون غير مضحك، لو أننا فعلنا ذلك سوية...
- المرأة الثانية : كل واحد كان يأمل أن يجده لوحده.
- الرجل الأول : بالطبع.
- الرجل الثاني : ذلك أمر مفهوم.
- المرأة الثانية : لكن، إذا كان المرء وحده، فإنه لن يستطيع النظر في كل مكان. على كل حال، لقد تخلّيت أنا عن ذلك.
- المرأة الثانية : وأنا أيضا. تخلّيت بالطبع، مثل كل الناس.
- الرجل الثاني : آه! بمفردي، بالطبع.
- برهة.
- المرأة الثانية : قلت إنني سأرحل غدا.
- المرأة الأولى : بالطبع، أنا أيضا سأرحل غدا.
- الرجل الأول : كيف لنا ألا نرحل غدا؟



- الرجل الثاني : ماذا نفعل اليوم، كي لا نرحل غدا؟
- المرأة الثانية : لم أقصد قول ذلك.
- المرأة الأولى : لا. أردت أن تقولي بأنك حقا مسافرة غدا.
- المرأة الثانية : نعم، بالتأكيد.
- الرجل الأول : نعم، بالتأكيد، وهذا أمر طبيعي.
- الرجل الثاني : ومن لا يفكر حقا، في المغادرة؟
- المرأة الأولى : فعلا، أسافر بالطبع بمفردي.
- الراديو : ... وتنتشر ببطء وبلا نهاية، الهمة الممتعة للآمال المولودة إثر مواجهة صعبة، لكنها مضغمة بالتجربة. وعلى كافة الأفواه، شرعت اللغة الحيوية على الدوام في الانتعاش، وهي اللغة التي ترتبط بتلك السعادة التي لن يعكر صفوها أي شيء. وبعيدا، بعيدا جدا، الكل يعلم بوجود الأمر غير الواقعي، الذي ينتظره كل واحد بقوة، ويمكننا أن نتوقع، خلف الأماكن العامة للعادة المأسوف عليها، وجود النشيد المنغم الذي يحبل بوعود الفرح والطمأنينة التامة. وفي كل مكان من أشجار الحور البلاستيكية الخضراء، التي تهزها الرياح المنبعثة بعذوبة، من المراوح المثبتة لهذا الغرض، يمكننا أن نقرأ القصيدة التي تمدح الأحلام الرومانسية المجنحة. وفي انتظار الإنجاز التام لذلك، لا نطلب من كل ما هو حيّ إلا تحقيق

الأمر، ثم إن الطقس جميل...

المرأة الثانية :

كان علينا بالطبع، أن نذهب إلى الثانوية، وأن نتعلم، وأن نتناول لفائف الخبز الصغيرة المحشوة بالحليب، على الساعة العاشرة. كل ذلك لتكون نهايتي الساخرة، مجرد بائعة لعب معها شهادة، تقذف بالماء على وجوه الناس.

المرأة الأولى :

نسكن في الشقة الصغيرة جدا ذاتها، كباقي الشقق الصغيرة جدا. على الجدران، علقنا صورنا عندما كنا شبابا. وعلى السجاد غير المستخدم، تتناثر قطع من السلطة التي اصفر لونها.

الرجل الأول :

كنا نثبت بعض المسامير على الجدران الضعيفة، ونعلق لوحات شديدة القبح، يكون علينا أن نقلبها وقت الأكل..

الرجل الثاني :

وفي الحمّام، كان هناك الماء الساخن الذي يتسرّب خفية إلى بيت الجيران في الطابق الأسفل، وهم الجيران الذين كانوا كذلك بشعين جدا، ولم يكونوا يحبوننا.

المرأة الأولى :

لا أحد كان يحبنا. لا أحد كان يحبنا، بالكل. وكأننا ربما بشعون.

المرأة الثانية :

هكذا كانت الحياة..

المرأة الأولى :

ويعدها، كان علينا أن نغيّر الشقة، لأسباب قد يكون



تذكرها أمرا قاسيا جدا . كانت الشقق بعيدة جدا
عن المسيح، وكانت الحياة فيها مستحيلة . وشيئا
فشيئا، بدأنا لا نكثرث للأمر، كما ينبغي في مثل
هذه الحالات.

المرأة الثانية

... حضرت حقائبي، وأغراضي، وكرتي، وفساتي
الإسفنجية. غدا سأستقل القطار، وسيكون
بمستطاعي الوصول وحدي إلى البحر، الذي لن
يكون ربما بعيدا للغاية، الآن. وسيكون بمستطاعي
لوحدي، شراء كتب غريبة وحزينة، وأيس كريم
مصنوع من التوت البري. ستكون لدي قبعات حمراء
وصفراء، وسأبقى في السرير ليلالٍ و ليلالٍ، بلا
أحلام وبلا نفس، وبلا أي شيء. وفي يوم من الأيام،
سأمارس الحب بالصدفة، وبلا أحقاد، لغاية المتعة
وحسب.

المرأة الأولى

سنذهب نحن الأربعة إلى بيت ذي رائحة طيبة..

المرأة الثانية

غدا، سأستقل القطار، وحدي فقط. وإذا كان هناك
الكثير من الناس في القطار، سأذهب مشيا على
قدمي، وسأخذ حقائبي وكرتي.

الرجل الأول

وإذا ما قلت لك، قبل الرحيل: «إنني أحبك»؟ وإذا
ما حدثتك عن قصة أشجار الحور الرومانسية
القديمة؟

المرأة الثانية

ستكون معي قطعة من السلاح بالطبع، ولن أعطيها

لأي أحد مهما كان. معطفي أسود، وجزمتي جديدة.
وفي محطة الحمامات، سيكون هناك الكثير من
الشمس كما يعلن الراديو، وسألبس مايوه السباحة،
كي أبتل بالماء الذي سيكون نظيفا ولا لون له.

الرجل الثاني : أنا سأذهب معك. سأذهب معكم. سنركض في
الحقول المليئة بالزهور البرية.

الرجل الأول : إذا قبّلتك، وأقسمت لك بأنك الشخص الوحيد في
حياتي، وأنني الشخص الوحيد في حياتك، هل
ستأخذين حقائبك وترحلين دون ذرف دموع الندم؟

المرأة الأولى : إن ذلك لمن البلاهة، فهي لن تستطيع الرحيل.

المرأة الثانية : غدا، لن أكون هنا.

الرجل الثاني : بالتأكيد، لن تكون هنا، ولن يكون بمقدورنا أن نقسم
بأنها لم ترحل.

المرأة الأولى : هي لن ترحل.

المرأة الثانية : لماذا؟

المرأة الأولى : ذلك أمر صعب للغاية.

المرأة الثانية : إنه ليس بالمستحيل.

المرأة الأولى : إن الصعب يصبح بسرعة أمرا مستحيلا، بحكم
العادة.

الرجل الأول : ...وسننتظر أيضا، وأيضا، ودائما، بالقرب من



صفائح الباطون التي لا تنكسر، ونحن نجهر بعبارات
الحب أو القسم. لن يترك أي أحد منا جاره، الذي
يستعملنا نحن كذلك جيرانا لنا. فما الفائدة من
محاولة أن يكتب المرء دائما كلمة النهاية؟

الراديو

... وهكذا شرع المواطنون، وقد تأثروا برسالة الأمل
في المستقبل، في نسيان فظاعة الماضي الذي
ابتعد، كي يستخدموا الأدوات السلمية المرتبطة
بالعمل الجماعي المشترك، الذي سينجز غدا.
وعلى هذه الأرض الإسمنتية الشديدة الصلابة،
وضع الأقوياء منذ وقت سابق، بذرة عملهم المباركة
التي ستصبح محصول الغد القادم. وسوف تتفتح
وردة العمل والشجاعة الرائعة أكمامها السعيدة،
دليلا عجيبا منها على التجدد الدائم والصعب.
فلماذا لا يظل الطقس جميلا، إلى الأبد؟



نهج السيرة

١. معلومات شخصية:

- الاسم الشخصي والعائلي: أحمد الوزني EL LUIZI AHMED
- تاريخ ومكان الازدياد: ١٩٦٢/٠٥/٠٥ بالمملكة المغربية
- الإجازة في الأدب العربي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية مراكش، ١٩٨٦.
- دبلوم المدرسة العليا للأساتذة، مكناس، ١٩٩٤.
- العنوان البريدي: ص.ب: ٢٢٠٦٥ محطة القطار، مراكش، المملكة المغربية.
- العنوان الإلكتروني: ahmedluizi@gmail.com
- الهاتف: ٠٥٢٤٤٣١٢٧٦ // ٠٦٥٣٨٤٣٠٥٨

٢. معلومات شخصية إضافية:

- عضو اتحاد كتاب المغرب.
- عضو اللجنة التحضيرية للمؤتمر الوطني الثامن عشر لاتحاد كتاب المغرب (الرباط ٢٠١٢).
- عضو مؤسس، ورئيس سابق لجمعية «أصدقاء الكتاب».
- عضو مؤسس، ورئيس سابق لجمعية «الإشعاع الثقافي».
- عضو دائم بالمجلس الإداري لجمعية «إنصات»، للنساء ضحايا العنف.

٣. مؤلفات وإنتاجات شخصية:

أ. الكتب:

- في مديح الأدب، مجموعة خطب لأدباء فائزين بجائزة نوبل للآداب، ترجمة، منشورات كتاب في مجلة، مجلة الراصد، الشارقة، نوفمبر، ٢٠١٢.
- بلاد بلارج، رواية، دار الآداب، بيروت، لبنان، ٢٠١١.
- الممانعة، إرنستو ساباتو، ترجمة، دار كنعان، سورية، ٢٠١٠.
- حاشية على اسم الورد، أمبرتو إيكو، ترجمة، دار التكوين، سورية، ٢٠١٠.
- حمّام العرصة، رواية، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ٢٠٠٦.
- صدرُ المُلّاكم، مجموعة قصصية، وزارة الثقافة المغربية، دار المناهل، الرباط، ٢٠٠٣.

ب. الدراسات النقدية والمقالات والترجمات (صدرت كلها ضمن):

- ب/١. المجلات والدوريات: الثقافة المغربية (وزارة الثقافة بالمغرب)، آفاق (مجلة يصدرها اتحاد كتاب المغرب)، نقد وفكر (مجلة الراحل محمد عابد الجابري)، قاف صاد (مجموعة البحث في القصة القصيرة، المغرب)، ألواح (إسبانيا)، عمان (الأردن)، مجلة النشرة (الأردن)، مجلة نزوى (سلطنة عمان)، البحرين الثقافية (مملكة البحرين)، ثقافات (كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالبحرين)، أوان (مملكة البحرين)، الآطام (السعودية)، قوافل (السعودية)، نماذج (ليبيا)، رؤى (ليبيا)، الراصد (حكومة الشارقة، غلاّمات العربية المتحدة)، إضافات (لبنان).

- ب/٢. الصحف والملاحق الثقافية: الملحق الثقافي بصحيفتي: الاتحاد الاشتراكي، والعلم (المغرب)؛ الملحق الثقافي لصحيفة: الأيام (البحرين)؛ الملحق الثقافي لصحيفة: الخليج (قطر)؛ صحيفة: القدس العربي (بريطانيا)، صحيفة: أخبار الأدب (مصر)، وصحيفة: المجلس الثقافي (ليبيا).

٤. المشاركات والتدريبات والتكوينات:

- ندوة: الرواية في ضيافة المسرح، أيام المهرجان الوطني للمسرح المحترف، الجزائر العاصمة، من ١٤ سبتمبر الى ٢٨ سبتمبر ٢٠١٢، الجزائر.
- ندوة: الرواية والفانطاستيك، ضمن فعاليات ملتقى الرواية العربية الثاني، الذي نظمته رابطة أدباء الجنوبي، أكادير بين ٢٠ و ٢٢ مايو ٢٠١٢.
- ندوة: الكتاب والترجمة، بشراكة بين منظمة اليونيسكو ووزارة الثقافة، فندق لوميريديان، أبريل ٢٠١٢، مراكش.
- ندوة: شعرية المكان في القصة القصيرة بالمغرب، ضمن فعاليات المهرجان المغربي للقصة القصيرة، الدورة الثانية، بني ملال، مايو ٢٠١١.
- ورشة تحديد الاحتياجات وقياس الأثر في مجال مكافحة التمييز ضد المرأة، منظمة العفو الدولية، الدار البيضاء: ١٥/١٧ أبريل ٢٠١١.
- ندوة: في الترجمة: قضايا وتجارب، الكلية متعددة الاختصاصات، الراشدية، نوفمبر/ تشرين الثاني ٢٠١٠.

- ندوة: تكريم القاص المغربي المعاصر: إدريس الخوري، ضمن فعاليات المهرجان المغربي للقصة القصيرة، الدورة الأولى، بني ملال، مايو ٢٠١٠.
- بيداغوجيا الكفايات: مفاهيم وتطبيقات، برنامج التكوين المستمر بالتعليم الثانوي، ٢٠٠٨.
- ندوة: لغة الطفولة والحلم، في كتابة أحمد بوزفور، نادي الهامش القصصي، زاكورة، ٢٠٠٨.
- ندوة: الرواية المغربية: أسئلة الذات، أسئلة التاريخ، اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ٢٠٠٨.
- ندوة: أسئلة الحداثة في القصة المغربية الحديثة، مجموعة الكوليزيوم، مراكش، ٢٠٠٨.
- ندوة أربعينية الكاتب الروائي العربي الكبير، الراحل عبد الرحمن منيف، تنظيم المكتب المركزي لاتحاد كتاب المغرب، كلية الآداب، بني ملال، ٢٠٠٧.
- ندوة: متخيل الهجرة في الأدب، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، بني ملال، المغرب، ٢٠٠٧.
- ندوة: السرد العربي الحديث، نادي الهامش القصصي واتحاد كتاب المغرب، زاكورة، ٢٠٠٧.
- ورشة البرامج والتوجيهات الخاصة بتدريس مادة العربية، الأكاديمية الجهوية للتربية والتكوين، تادلا أزيلال، مارس ٢٠٠٥.



٥ . الاهتمامات والميول:

- القراءة والكتابة والترجمة.

٦ . اللغات:

- العربية والفرنسية (قراءةً وتصرفاً تواصلياً).

هذه السلسلة:

للكويتيين تجربة مبكرة في المسرح، فقد أدرك رواد العمل الثقافي المستنيرون أهمية دوره الحيوي وما يمكن أن يقدمه من تطور وتنمية لمجتمعهم، وعلى الرغم من اقتران انطلاقة المسرح الأولى بالمؤسسة التعليمية (المدرسة) مع بداية ثلاثينيات القرن الماضي، فإنه لم يكن مسرحاً تعليمياً تربوياً فقط، بل كان مسرحاً يشارك بنصوص جادة، قدم بعض قضايا المجتمع والحياة العامة إلى جانب تناوله أمجاد العروبة وتاريخها الإسلامي، وامتدت عروضه خارج أسوار المدرسة خلال العطلات الصيفية وخارج الوطن بصحبة الدارسين في القاهرة في بيت الكويت.

وظلت الدولة على اهتمامها بهذا الفن وتشجيعه ورعايته بالتمويل والإشراف بعد انتقال مسؤوليته إلى دائرة الشؤون الاجتماعية، وتخصيصها إدارة للمسرح والفنون ورعاية شؤون الفرق المسرحية، حتى انتقلت إلى وزارة الإرشاد والأنباء (وزارة الإعلام في ما بعد)، وتطور معهد الدراسات المسرحية إلى معهد عال لدراسة الفنون المسرحية أكاديمياً.

وفي سبيل تنمية الوعي الفني المسرحي وإثرائه فكرياً وأدبياً، ارتأت الوزارة إصدار ونشر سلسلة من المسرحيات العالمية المترجمة، لكبار الكتاب المتميزين على الساحة المسرحية العالمية، وأن تكون ترجمتها للعربية عن اللغة الأصلية للنص المسرحي، وتخضع للتحكيم العلمي، وكان يشرف عليها الشاعر الراحل أحمد العدوانى، والدكتور محمد موافى أستاذ الأدب الإنجليزي، والمسرحي الكبير زكي طليمات، وصدر العدد الأول من سلسلة «من المسرح العالمي» في أكتوبر عام ١٩٦٩

يحمل عنوان مسرحية «سمك عسير الهضم» للكاتب الغواتيمالي مانويل غاليتش، وترجمة الدكتور محمود علي مكي، وتوالى صدورهما إلى أن بلغت ٣١٣ عددا حتى عام ١٩٩٨، بعد أن انتقلت مسؤولية إصدار السلسلة إلى المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، وقد تناولت نحو ٤٢٠ مسرحية عالمية (مع ملاحظة أن بعض الأعداد قد اشتمل على أكثر من مسرحية)، ولكل مسرحية مترجم ومراجع ودراسة تحليلية فنية ونقدية شملت خصائص النص وكاتبه.

عندما قرر المجلس الوطني في نوفمبر ١٩٩٨ دمج هذه النصوص المسرحية العالمية المترجمة ضمن نصوص لأعمال أدبية أخرى مختلفة بين القصة والرواية وأدب الرحلات والسير الإبداعية، وصدرت تحت عنوان «إبداعات عالمية»، ويعد مضي تسعة أعوام على ذلك، أبدى كثير من المهتمين بشؤون الحركة المسرحية في البلاد وخارجها الشوق إلى إعادة طباعة بعض هذه النصوص المسرحية الإبداعية المختارة.

لقد اعتبرت سلسلة «من المسرح العالمي» أضخم مشروع قومي عربي من منظور الترجمة والتركيز على مجال فني متخصص واحد، وإنه ليسعد المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب إعادة هذا الكنز المفقود إلى أيدي عشاق المسرح وهواته في الكويت ومختلف أرجاء الوطن العربي، في هذا الإصدار الثاني الذي بدأ بإعادة طبع رائعة شكسبير «العين بالعين».

الأمانة العامة

وكلاء التوزيع

الدولة	وكيل التوزيع الحالي	العنوان	تليفون	فاكس
الكويت	المجموعة الإعلامية العالية	الشويخ - البرية - قسيمة 34 - الكويت - الشويخ - ص ب 64185 - الرمز البريدي 70452	24826820/1/2 24613872 /3	24826823
الإمارات	شركة الإمارات للطباعة والنشر والتوزيع	Emirates Printing, Publishing & Distribution Company Dubai Media City/ Dubai UAE P.O Box: 60499	00971 242629273	00971 42660337
السعودية	الشركة السعودية للتوزيع	المملكة العربية السعودية - الرياض - حي المؤتمرات - طريق مكة المكرمة - ص ب 62116، الرمز البريدي 11585	00966 (01) 2128000	00966 (01) 2121766
سورية	المؤسسة العربية السورية لتوزيع الطبوعات	سورية - دمشق - البرالكة	00963 112127797	00963 112128664
مصر	مؤسسة دار أخبار اليوم	جمهورية مصر العربية - القاهرة - 6 شارع الصحافة - ص ب 372	00202 25782700- 25782632	00202 25782632
المغرب	الشركة العربية الطوبقية للتوزيع والنشر	المغرب - الرباط - ص ب 13683 - زنقة سجلمايه - بلخدير - ص ب 13008	00212 522249200	00212 522249214
تونس	الشركة التونسية للمطبعة	تونس - ص ب 719 - 3 نهج المغرب - تونس 1000	00216 71322499	00216 71323004
لبنان	مؤسسة لمنوع الصحفية للتوزيع	لبنان - بيروت - غنق الغميق - شارع سعد - بناية فوز	00961 1666314/5 01 653259	00961 1653260
اليمن	القائد للنشر والتوزيع	الجمهورية اليمنية - صنعاء	00967 2/3201901	00967 1240883
الأردن	وكالة التوزيع الأردنية	عمان - تلال العلي - بجانب مؤسسة الضمان الاجتماعي	00962 65300170 - 65358855	00962 65337733
البحرين	مؤسسة الهلال لتوزيع الصحف	البحرين - المنامة - ص ب 10324	00973 17 480801	00973 17 480819
سلطنة عمان	مؤسسة المعاه للتوزيع	ص ب 473 - مسقط - الرمز البريدي 130 - العنيزة - سلطنة عمان	00968 24492936	24493200 00968
قطر	دار الشرق للطباعة والنشر والتوزيع	قطر - الدوحة - ص ب 3488	00974 4557809/10/11	00974 44557819
فلسطين	شركة رام الله للنشر والتوزيع	رام الله - عين مصباح - ص ب 1314	00970 22980800	00970 22964133
السودان	دار الريان للثقافة والنشر والتوزيع	السودان - الخرطوم - الرياض - ش المشتل - المقار رقم 52 - مربع 11	002491 83242702	002491 83242703
الجزائر	شركة بوفانوم للنقل والتوزيع الصحافة	Cite des preres FARAD.Iot N09. Constantine. Algeria	00213 (0) 31909590	00213 (0) 31909328
العراق	شركة الازدهار للتوزيع	Al Izzidhar (alizzidhar_@yahoo.com)	-	-
نيويورك	Media Marketing	Long Island City, NY 11101 - 3258	00718 4725488	00718 4725493
لندن	Universal Press	Universal Press & Marketing Limitd	(0) 0044 2087499828 0044208 7423344	44208 7493904

الكويت ودول مجلس التعاون الخليجي	نصف دينار
الدول العربية الأخرى	ما يعادل دولارا أمريكيا
خارج الوطن العربي	دولاران أمريكيان

تسدد الاشتراكات مقدما بحوالة مصرفية باسم المجلس الوطني للثقافة

والفنون والآداب وترسل على العنوان التالي:

السيد الأمين العام

للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب

ص.ب: ٢٨٦٢٣ - الصفاة - الرمز البريدي ١٣١٤٧

دولة الكويت